11F
1122 13

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

WILHELM WAETZOLDT

BAND 48

MIT 87 ABBILDUNGEN IM TEXT

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.
BERLIN / LEIPZIG 1927

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

©

1968 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp., Berlin 30, Genthiner Straße 13.

Printed in the Netherlands

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie, Xerokopie) zu vervielfältigen

INHALT

Seite

Baldass, Ludwig, Martin Schongauer und die Überwindung des niederländischen Einflusses auf die deutsche Spätgotik 206

Baudissin, K., Graf v., Van Vliet-Irrungen 108

Bezold, Karl von, Untersuchungen über frühe Gewandplastik. II. Teil. (Mit 8 Abbildungen) 1

Dannenberg, Hildegard, Ein altdeutsches Gnadenbild in St. Emmeram in Regensburg. (Mit 6 Abbildungen) 258

Egger, Hermann, Allegorische Kompositionen Hanns Adam Weißenkirchners. (Mit 3 Abbildungen) 58

Gabelentz, Hans von der, Die Akademie San Carlos in Mexiko. II. Teil. (Mit 2 Abbildungen) 123

Gollob, H., Noch einmal „Die Entstehung der kreuzförmigen Basilika im Mittelalter" 130

Gümbel, A., Kleine Ergänzungen zur Nürnberger Kunstgeschichte 215

Hartlaub, G. F., Giorgione und der Mythos der Akademien. (Mit 4 Abbildungen) 233

Holzhausen, Walter, Lage und Rekonstruktion der kurfürstlichen Kunstkammer im Schloß zu Dresden. (Zur Geschichte des Grünen Gewölbes und Baugeschichte des Schlosses.) (Mit 2 Abbildungen) 140

Justi, Ludwig, Die Landschaften des Velazquez. (Mit 3 Abbildungen) ... 81

Koch, Carl, Zu Robert Vischers achtzigstem Geburtstag 119

Panofsky, E., Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Knapp. (Mit 25 Abbildungen) 25

Tolnai, K., Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus. (Mit 31 Abbildungen) 157

Voß, Hermann, Ein angeblicher Goya und sein wirklicher Meister. (Mit 3 Abbildungen) 104

Literatur 71, 111, 148, 220, 268

Register 279

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/repertorium-fur-kunstwissenschaft_1927_48

UNTERSUCHUNGEN ÜBER FRÜHE GEWANDPLASTIK
II. TEIL [1])

VON

KARL VON BEZOLD

Mit 8 Abbildungen

II.

Die bisher untersuchte Beurteilungsweise der *Gesichtsinnes-Erlebnisse*, welche als *Gesichtsinneserlebnis-Anlaß* „Falten" voraussetzen, war rein auf *Richtungs*-Überlegungen beschränkt. In der Periode des Neuen Reichs bildet sich eine andere Beurteilungsweise, die neben der bisherigen zu verfolgen ist und die für die Weiterbildung

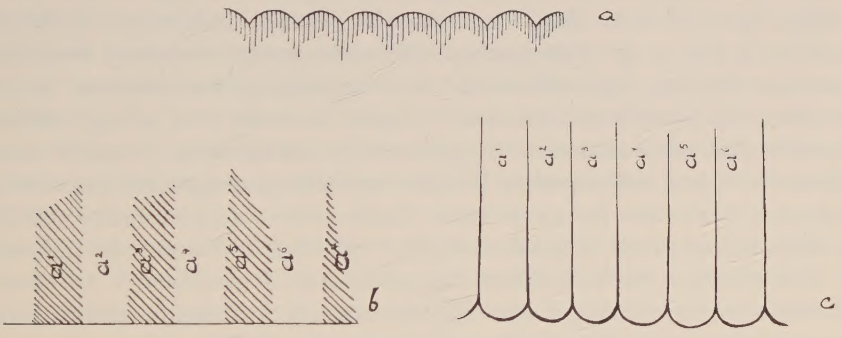

Abb. 4.

der zu untersuchenden Denkvorgänge von großer Bedeutung geworden ist. Diese neue Errungenschaft der künstlerischen Überlegung stellt sich als die direkte Umkehrung der bisherigen Beurteilungsweise dar; der Denkvorgang, um den es sich handelt, kann mit aller Deutlichkeit an der Beurteilung eines bestimmten *Gesichtsinnes-Erlebnis-Anlasses* („Gewandbausch") verfolgt werden. Ein Horizontalschnitt durch den „Gewandbausch" der Figur des Toten im Relief der Abb. 8 würde dem Schnitt Abb. 4a entsprechen. Dieser Schnitt lehrt, daß die ursprünglich *A-gemeinten* Bestände (die *Richtungsstriche*) nun *U-gemeint* werden; daß dagegen die ursprünglich *U-gemein-*

[1]) Den I. Teil dieser Untersuchung siehe Repertorium Bd. 47 S. 67.

ten Bestände (die zwischen den *Richtungsstrichen* liegenden Teile des *Gesamtfarbflecks A*, oder vielmehr die *U-bestände* für die *Richtungsstriche*) nun *A-gemeint* werden. Die *gemeinten* Farbflecke („Gewandfalten") werden also nun nicht mehr allein hinsichtlich ihrer *Richtung bestimmt* beurteilt, sondern auch hinsichtlich ihrer *Ausdehnung*, und zwar jetzt wesentlich hinsichtlich ihrer *Ausdehnung*. In der teilweise doppelten *Grenzbedeutung* der *Grenzstriche* (Abb. 4) liegt ein gewisser Konflikt, aber daß an seiner Beseitigung gearbeitet worden ist, lassen erhaltene Denkmäler deutlich erkennen, allerdings nicht ägyptische — die keine über die beschriebenen Leistungen hinausgehenden mehr aufzuweisen haben —, wohl aber Denkmäler aus anderen Kunstgebieten, und am ersten von allen griechische Denkmäler. Ehe jedoch auf die angedeutete Weiterbildung der bisher untersuchten Beurteilungsweise eingegangen wird, soll auf die dieser völlig gleichartigen Leistungen anderer Kunstgebiete aufmerksam gemacht werden. Im Verlauf der Bearbeitung ägyptischer Denkmäler ist zuweilen schon auf griechische oder chinesische Denkmäler hingewiesen worden, welche genau die gleichen Tatbestände enthielten; nun kann der an ägyptischen Denkmälern festgestellte Entwicklungsgang der künstlerischen Beurteilung des „Gewandes" auch an griechischen und chinesischen Denkmälern aufgezeigt werden. Die Abb. 6 entsprechende Stufe zeigen die frühesten erhaltenen Denkmäler griechischer Plastik, wie z. B. die kretischen (K. i. B., Band 1, Heft 7, Seite 197), die kleinasiatischen (Seite 201,1; Steinreliefs aus *Isinda* im Museum zu *Constantinopel* (*Poulsen*, der Orient und die frühgriechische Kunst, *Leipzig* 1912, Abb. 182, 183), die der Inseln (K. i. B., Seite 200,2), die festländischen (Seite 108,4, 5, 6; *Poulsen*, Abb. 171, 172; *Curtius-Adler*, *Olympia*, *Berlin* 1890, Band 3, Tafel 5, Abb. 4, 5). 2-dimensionale Verwirklichungen derselben Beurteilungsweise sind aus der sog. „geometrischen" und archaischen Vasenmalerei in großer Zahl erhalten. Es handelt sich zunächst lediglich um mehr oder weniger bestimmte *Grenzbeurteilungen* des Farbfleckes A („Gewand"); gelegentlich kommen einzelne *Richtungsurteile* hinzu, wie sie beim Beispiel der Abb. 10 besprochen wurden. Die entsprechenden Denkmäler der chinesischen Kunst wären die Steinschnitte und Reliefs der *Han*-Periode (202 vor Chr. bis 220 nach Chr.). (Zahlreiche Beispiele bei: *Chavannes*, mission archeologique dans la Chine Septentrionale, *Paris* 1909). Die Verwirklichung einer zweiten Gruppe von *Richtungsurteilen* („Falten") durch einfache *Richtungsstriche* innerhalb des Farbflecks „Gewand" oder „Rock" läßt sich ebenfalls in der griechischen Vasenmalerei des 6. Jahrh. vor Chr. und daneben in den Steinschnitten und Reliefs der *Han*-Periode verfolgen (*Münchener* Vasensammlung Nr. 1680, Nr. 1410, 1428, 1523, 1581; Journal of Hellenic studies 1885, Tafel 59; *Françoix*-Vase (*Pfuhl*, Malerei und Zeichnung der Griechen, *München* 1923, Band 3, Abb. 215)); außerdem 3-dimensionale Beispiele derselben Zeit: die samischen Gewandfiguren (K. i. B., Heft 7, Seite 201,2 und 3); *Hogarth*, The archaic *Artemisia*, *London* 1908, Abb. 22, 1b; 29,6; (Text-) 14; *Lechat*, au musée de l'Akropole d'*Athènes*, *Lyon-Paris* 1904, Abb. 44, 45; dann die entsprechenden chinesischen Denkmäler: Abb. 10 (Ausschnitt aus *Chavannes*, Nr. 117); außerdem bei *Chavannes*: Nr. 76, 124, 125, 127, 133, 134; *Glaser*, Ostasiatische Plastik, *Berlin* 1925, Tafel 2; *Migeon-Moret-Pezard*, Collection *Paul Mallon*, *Paris*, 3, 4, 5, 5a.

Nun läßt sich aber auch der für die ägyptische Kunst festgestellte Umschwung in der Beurteilungsweise von *reiner Richtungsbeurteilung* in die entwickeltere *Ausdehnungsbeurteilung* an den gleichen Beständen („Falten") in der griechischen bzw. in der chinesischen Kunst verfolgen. Man vergleiche etwa bei den weiblichen Gewandfiguren von der athenischen Akropolis Nr. 671 und 670 (K. i. B. I, Heft 7, Seite 213, 6 und 214, 4) die verschiedenartige Beurteilung der „gebauscht über den Gürtel überfallenden Untergewänder", und man wird die durch Abb. 2 und 4 charakterisierten Tatbestände wiederfinden, und noch dazu an demselben gegenständlichen *Anlaß*. Ein Horizontalschnitt, in beliebiger Höhe durch den „Gewandbausch" der Kore Nr. 671 gezogen gedacht, entspräche dem Schnitt: Abb. 2c.; derselbe, nun durch den „Gewandbausch" der Kore Nr. 670 gezogen gedacht, entspräche dem Schnitt Abb. 4 a (allerdings nicht ganz; eine gewisse Differenzierung kommt hier hinzu, die zu besprechen über den Rahmen des aufgestellten Themas hinausführen würde). 2-dimensionale Verwirklichungen derselben Beurteilungen können aus der gleichzeitigen frühen rotfigurigen attischen Vasenmalerei nachgewiesen werden: einmal der Abb. 2d entsprechende Verwirklichungen bei *Nikosthenes* (*Pfuhl*, Malerei und Zeichnung der Griechen, *München* 1923, Band 3, Abb. 320), bei *Epiktet* (*Pfuhl*, Abb. 330, 332 333), bei *Euthymides* (*Pfuhl*, Abb. 368, 369); die entgegengesetzte Beurteilungsweise — der Abb. 4 c entsprechend — findet sich etwa bei: *Euphronios* (*Pfuhl*, Abb. 401, 405), bei *Makron* (*Pfuhl*, 433, 436). Diese letzte Beurteilungsweise haben die griechischen Künstler nun auch auf eine andere Weise zur Verwirklichung gebracht, nämlich wie es in Abb. 4 b angedeutet ist: einfach mittels *Farb-unterscheidung* (*Rot-Schwarz*), oder, aus dem gleichen Gedanken heraus, indem die *Einzelfarbflecke* a 1, a 2, a 3 usw. (Abb. 4 b) allein verschiedenartige *Durchbeurteilung* im Einzelnen erhielten („Rosetten", „Kreuzchen", „Borten") wie bei *Epiktet* (*Pfuhl*, Abb. 330) usw. Ohne daß an den bisherigen *Richtungs-* bzw. *Grenz*beständen irgend etwas geändert worden wäre, ist die neue Bedeutung der ursprünglichen *Richtungsstriche* damit allein bestimmt verwirklicht worden.

Aus der chinesischen Kunst wären folgende Beispiele für die neue — Abb. 4 entsprechende — Beurteilungsweise zu nennen: Steinschnitt der *Han*-Periode, *Berlin*, Völkerkunde-Museum (Nr. 1D 27096); entsprechend bei *Chavannes*, mission: Nr. 142, 169, 1269; Denkstein der *Wei*-Periode (386 nach Chr. bis 618) im *Berliner* Völkerkunde-Museum (Nr. 1D 31741).

Jedenfalls können sowohl für das griechische wie für das chinesische Kunstgebiet Beispiele angeführt werden, welche die bereits für das ägyptische Kunstgebiet festgestellte Art des Fortschreitens von *reiner Richtungsbeurteilung* zur *Beurteilung der Ausdehnung*, zur *Grenzbeurteilung*, ebenfalls erkennen lassen. Bei eingehenden Vergleichen mit ägyptischen Leistungen stellt sich heraus, daß diese — die ägyptischen — Leistungen den anderen, den griechischen, chinesischen überlegen sind, ja daß eine gleiche Steigerung der *reinen Richtungsbeurteilung* nicht stattgefunden haben kann. Der Grund hierfür ist der, daß die ägyptische Kunst fast ausschließlich auf der Anfangsstufe stehengeblieben ist und mit den dieser Stufe eigentümlichen Denkvoraussetzungen in der Tat erstaunlich weitgehende Leistungen hervorgebracht hat. Diese

Leistungen gehen über die entsprechenden Leistungen anderer Kunstgebiete hinaus, über die etwa der griechischen oder chinesischen Kunst, weil diese Gebiete sehr rasch die Anfangsstufe hinter sich gelassen haben und mit entwickelteren Denkbedingungen erst auf einer anderen Stufe völlig gleichwertige Leistungen wie die Ägypter — auf ihrer Stufe — aufzuweisen haben. In diesen Werken einer fortgeschrittenen Denkstufe finden sich aber auch Bestände, die durchaus den ägyptischen Denkleistungen entsprechen und vollkommenen *Denkzusammenhang* zwischen *Grenz-* und *Richtungstatsachen* erkennen lassen; diese Bestände *reiner Richtungsbeurteilung* finden sich nicht zusammenhangslos innerhalb eines anderen *Denkzusammenhanges*, der zugleich entschieden fortgeschrittene Denkbedingungen enthält, sondern auf ganz bestimmte Weise in diesen *Denkzusammenhang* einbezogen. Bei der *Unterscheidung von Haupt- und Neben-farbflecken* werden nämlich z. B. die *Nebenfarbflecke* dadurch als solche charakterisiert, daß für ihre *Durchbeurteilung* frühere Denkbedingungen benutzt werden, wie für die *Haupt-farbflecke*; ein Denkvorgang, der bereits in der ägyptischen Kunst beobachtet worden ist (Abb. 8: „Gewand des Toten"). Oder aber *Haupt-* und *Neben-farbflecke* werden — wie z. B. auf Abb. 12 — so unterschieden, daß die *Haupt-farbflecke* im Einzelnen weiterbeurteilt werden im Gegensatz zu den *Neben-farbflecken*; und für diese *Einzelbeurteilungen* werden frühere Denkbedingungen verwendet wie für die *Gesamtbeurteilung*. Auf diese Einzeltatsachen wird später, bei der Besprechung der fortgeschrittenen Denkstufe, eingegangen werden.

Die untersuchten Denkvorgänge, welche zu Verwirklichungen wie Abb. 4 geführt haben, enthalten einen logischen Konflikt in der doppelten *Grenzbedeutung* der ursprünglichen *Richtungsstriche*, d. h., die Grenze des Farbfleckes a 1 ist zugleich teilweise — Grenze vom benachbarten Farbfleck a2 usw. (Abb. 4b und c); daß an der Beseitigung dieses Konfliktes gearbeitet worden ist, lehren erhaltene Denkmäler; allerdings keine ägyptischen — hier sind über die beschriebene Stufe hinausgehende Leistungen nicht nachzuweisen —, wohl aber griechische Denkmäler. An Beispielen aus der griechischen Vasenmalerei des 6. Jahrh. vor Chr. kann das ällmähliche Fortschreiten der künstlerischen Denkarbeit bis zur endgültigen Lösung des Konflikts aufgezeigt werden. Die frühgriechische Plastik liefert nicht dieses lückenlose Bild; dort stehen sich Denkmäler vom Anfang und vom Ende des Weges gegenüber. Das Gleiche ist der Fall in der chinesischen Kunst. Abb. 16 enthält die Versuche einer Lösung des erwähnten Konflikts, die die schwarzfigurige griechische Vasenmalerei erkennen läßt. Gedacht ist jedesmal ein Teil der *Beurteilung* eines „Gewandes" oder „Rockes" („mit Falten"). Abb. 16a gibt die Beurteilung der „Falten" als wesentlich gerichteter *Einzelfarbflecke* a1, a2, a3 usw. im *Gesamtfarbfleck A* („Rock"), der gegen den Farbfleck U hin mit einer *Grenze g* begrenzt ist.

Die eingetretene Umkehrung der *A-* und *U-gemeinten* Bestände innerhalb des *Gesamtfarbflecks A*, die Beurteilung der „Falten" als einer Summe *gleichwertiger Einzelfarbflecke* a1, a2, a3 usw., zeigt das folgende Beispiel 16b. Dieselbe Beurteilung ist außerdem dadurch gelegentlich verwirklicht worden, daß anstelle der *Farb-unterscheidung* die einzelnen Farbflecke a1, a2, a3 usw. *ungleichmäßig* mit *Einzelbeständen* (wie „Punkten", „Rosetten" usw.) ausgestattet wurden, so daß die Striche —

mit *Grenzbedeutung* — zwischen verschiedenartigen Farbflecken verlaufen. Die *Grenzbedeutung* ist bei allen diesen Verwirklichungen keine eindeutige: denn die

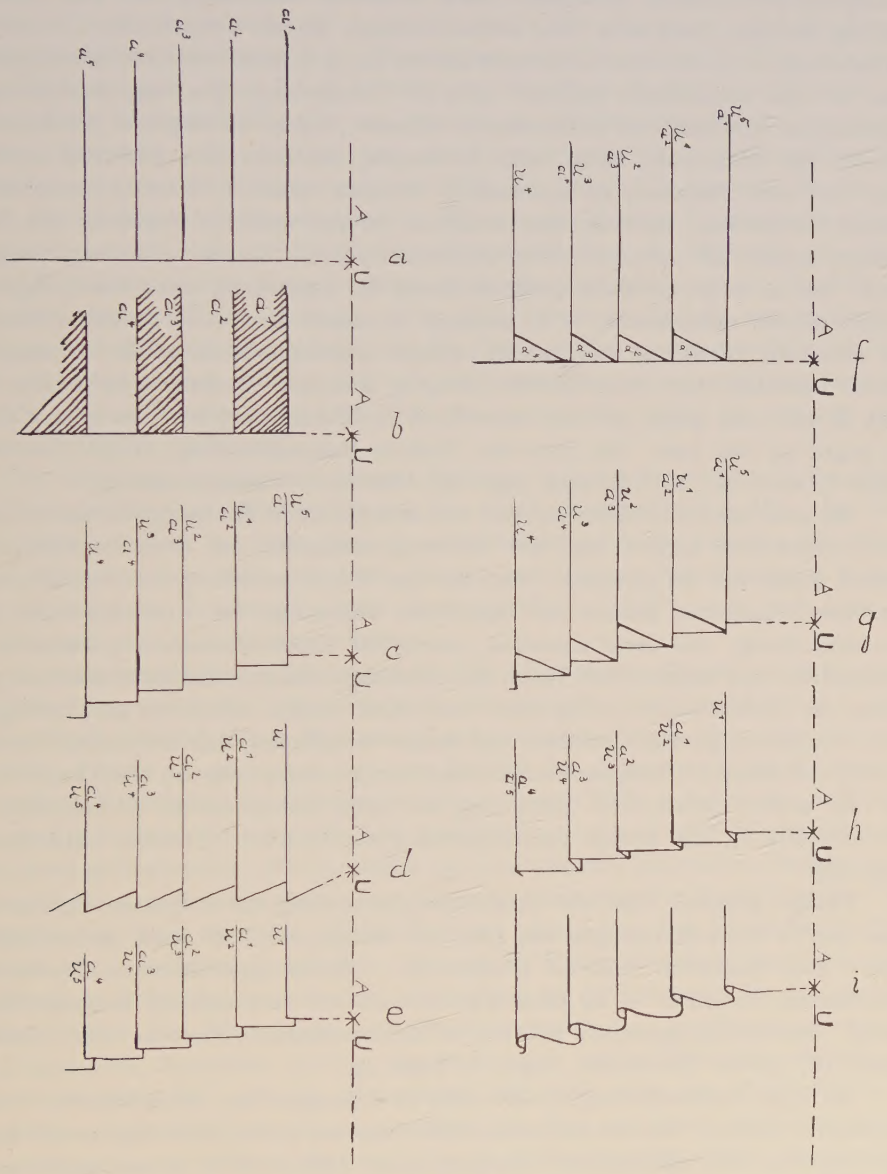

Abb. 16.

Grenzstriche gelten — soweit sie in senkrechter Richtung verlaufen — zugleich für je zwei verschiedene benachbarte Farbflecke, zugleich für a1 und für a2, zugleich für

a3 und für a4 usw. (Abb. 4b.) Die Weiterbeurteilung setzt bei der widerspruchsvollen *Grenzbeurteilung* (bzw. *Ausdehnungsbeurteilung*) ein (Abb. 16c). Die *Ausdehnungsbeurteilung* innerhalb jedes einzelnen Farbflecks hat eine Differenzierung erfahren, und zwar jene Differenzierung, die als *unmerklicher Übergang der A-bedeutung in U-bedeutung* bezeichnet worden ist; d. h. jeder einzelne Farbfleck besitzt nun *für den benachbarten Farbfleck teilweise U-bedeutung*. Die Doppelbedeutung der *Grenzstriche* wird zunächst auszuschalten versucht, indem der fragliche Teil des *Grenzstriches*, der senkrechte, nicht mehr vollständig zwischen dem Farbfleck a1 einerseits und dem Farbfleck a2 andererseits verläuft, sondern teilweise zwischen den beiden Farbflecken, teilweise aber zwischen a2 (zu welchem Farbfleck die Grenze gedacht wird) und zwischen dem *Gesamtfarbfleck U*, der ja *unbegrenzt* vorgestellt wird. Bis zu einem gewissen Grade ist damit die Vorstellung von *teilweise begrenzten Teilfarbflecken* verwirklicht; d. h. genauer, ist damit die *Weiterbeurteilung* innerhalb der einzelnen Farbflecke verwirklicht, welche innerhalb diesewier der *A-* und *U-gemeinte* Bestände, *mit unmerklichem Übergang* ineinander, unterscheidet. Der Farbfleck a1 *geht* also gegen a2 hin, *unmerklich in U-bedeutung über*, a2 gegen a3 hin, a3 gegen a4 hin usw. (Nr. 1701 der *Berliner* Vasensammlung; *Antike Denkmäler*, Band 1, Abb. 44; Nr. 1381 und 1390 der *Münchener* Vasensammlung.)

Da aber die *Grenzbeurteilung* hier auf dem primären *Richtungsunterschied* „senkrecht-wagerecht" beruht, sind die *Richtungs*-tatsachen der *Grenzbeurteilung* nach beiden Seiten hin die gleichen. Erst mit der *Weiterbeurteilung* der *Umgrenzung* der einzelnen Farbflecke kommt die eigentliche Bedeutung der *Grenzstriche* zu klarer Verwirklichung; und zwar zunächst, indem der *Denkzusammenhang* zwischen den senkrechten und wagerechten Teilen der *Grenzstriche* klargestellt wird: Abb. 16d; d. h. indem die *Richtungsunterschiede* nicht mehr nach beiden Seiten hin *gleichwertig*, sondern *verschieden* gemacht werden; und derart verschieden, daß der in der *Grenzbeurteilung* enthaltene *Richtungsunterschied* nach der *gemeinten* Seite hin mehr beachtet wird als der andere (*Münchener* Sammlung Nr. 1485; entsprechend: *Pfuhl*, Abb. 148; *Sieveking-Hackl*, die königl. Vasensammlung zu *München*, *München* 1912, Band 1, Abb. 93).

Völlige Klarheit über die *Ausdehnungsbeurteilung* der einzelnen Farbflecke ist aber erst in Verwirklichungen wie Abb. 16e erzielt; hier sind auch die bei Abb. 16c und d noch fraglichen Teile der *Grenzstriche* — soweit diese zwischen den einzelnen Farbflecken verlaufen — als eindeutige *Grenzstriche* verwirklicht; Beispiele für derartige Verwirklichungsweise: bulletin de correspondance hellenique 1893, Band 17, Tafel 18; *Antike Denkmäler*, Band 1, Seite 44.

All diese Verwirklichungen sind nicht als Lösungen des beschriebenen Problems anerkannt worden, weil sie eine wesentliche Tatsache unberücksichtigt lassen: die Vorstellung von dem *allmählichen Übergang eines Teilfarbflecks in den anderen*. Der ursprüngliche Tatbestand war der, daß ein *Gesamtfarbfleck A* („Rock") beurteilt wurde; aber dieser Tatbestand ist inzwischen unter der *Weiterbeurteilung* verloren gegangen, und statt dessen ist eine Summe von *Einzelbeständen* übrig geblieben. Bei den Verwirklichungen, die durch Abb. 16a—e bezeichnet werden sollen, handelt es sich nicht

um die Beurteilung von einer Anzahl „Streifen" oder „Bänder", sondern um die Beurteilung eines „Rocks"; d. h. nicht eine Summe von *Einzelfarbflecken mit vollständiger Begrenzung* nebeneinander werden gemeint, sondern eine Anzahl von *Teilfarbflecken* eines *Gesamtfarbflecks A*, die alle ineinander übergehen. Bei der Besprechung der frühen Beurteilung von „Überschneidungen" wurde auf die Unterscheidung von „*Außen*-" und „*Innen*"-*seite* bei ein und demselben Farbfleck aufmerksam gemacht; diese *Weiterbeurteilung* ist nun hier für die einzelnen Farbflecke angewendet worden (Abb. 16f). Für jede einzelne „Falte" wäre nun die *Weiterbeurteilung* verwirklicht, die bei Verwirklichungen wie Abb. 10 („Ärmel") geleistet worden ist. (Nr. 1383 der *Münchener* Vasensammlung; Nr. 3210 der *Berliner* Vasensammlung; entsprechend 3-dimensional: *Wiegand*, die Porosarchitektur der Akropolis zu *Athen*, *Cassel-Leipzig* 1904, Abb. 242.) In diesen Beispielen liegt aber noch ein Konflikt vor, der genau dem zuerst erwähnten (zu Abb. 16b) entspricht und der erst in Verwirklichungen wie Abb. 16g ausgeschaltet ist; die gleichen Überlegungen, welche von Abb. 16b zu c geführt haben, sind für Abb. 16g vorauszusetzen (schwarzfiguriges Vasenbild der *Münchener* Sammlung Nr. 1379; *Duc de Luynes*, déscription de quelques vases peints, *Paris* 1840, Tafel 12).

Die endgültige Lösung des ganzen Problems bringt aber erst die Einbeziehung der Errungenschaft der Verwirklichung 16e in die Verwirklichung Abb. 16g (Abb. 16h): jetzt ist neben der eindeutigen *Grenzbeurteilung* auch die Tatsache des *allmählichen Übergangs von einem Farbfleck in den anderen* zur Verwirklichung gelangt. Der ursprüngliche Tatbestand — ein *Gesamtfarbfleck* „Rock" — ist nun trotz der *Weiterbeurteilung im Einzelnen* erhalten.

In den schematischen Zeichnungen der Abb. 16 ist einmal der Bereich des *Gesamtfarbflecks A* („unterer Teil eines Rockes") von dem des *Gesamtfarbflecks U* („Luft" oder etwas Beliebiges) durch Markierung unterschieden, ferner aber auch innerhalb der *Teilfarbflecke* a1, a2, a3, a4 usw. der Bereich der *A-gemeinten* und *U-gemeinten Teile* dieser Farbflecke; eine Markierung ist in diesem Falle naturgemäß nicht möglich, weil ja hier der *A-gemeinte Teil* des Farbflecks *unmerklich in den U-gemeinten Teil übergehend* gedacht wird. Die innerhalb der *Teilfarbflecke* beurteilten Farbflecke u1, u2, u3, u4 usw. sind verwirklicht allein durch die eindeutige *Grenzbeurteilung* der *Teilfarbflecke*; für jeden einzelnen *Teilfarbfleck* ist also gegen den benachbarten Teilfarbfleck hin *U-bedeutung* geschaffen. Hier ist die *Weiterbeurteilung* des *U-gemeinten* Farbflecks zu erkennen, von der bei Gelegenheit der Besprechung der *ausgedehnten Richtungsstriche* die Rede war: die Verwirklichung der *Ausdehnungsbeurteilung* des *U-gemeinten* Farbflecks ist hier nur noch nach beiden Seiten hin vollkommen; denn nach links hin *geht* der *U-gemeinte Teil* jedes einzelnen *Teilfarbflecks* — irgendwie — *unmerklich in den A-gemeinten Teil über* und nach rechts hin ist die *Grenze* eindeutig als nicht zu diesem *Teilfarbfleck* gehörig verwirklicht, sondern zum benachbarten gehörig; damit ist jeder einzelne Farbfleck u1, u2, u3 usw. *beiderseits grenzlos* verwirklicht. Für alle einzelnen Farbflecke ist also nunmehr nicht ein *gemeinsamer Farbfleck u* geschaffen, sondern jeder einzelne Farbfleck besitzt für den benachbarten Farbfleck *U-bedeutung*.

Die Entwicklung der Beurteilung von einer Anzahl von *Richtungsstrichen mit einem gemeinsamen Farbfleck u*, der ebenfalls durch einen *Richtungsstrich* verwirklicht wird, zu der Beurteilung von einer Anzahl von *unvollständig begrenzten Teilfarbflecken eines Gesamtfarbflecks*, die für einander *U-bedeutung* besitzen, ist naturgemäß keine plötzliche gewesen. In den Werken, in denen der Übergang von der früheren Beurteilungsweise der „Gewandfalten" (*Richtung*) zur neuen (*Grenze*) verfolgt werden kann — dies sind besonders korinthische und attische Vasenbilder aus dem zweiten Drittel des 6. Jahrh. vor Chr., — läßt sich vielfach das Festhalten an der gewohnten Verwirklichungsweise auch innerhalb der weiterentwickelten Denkleistungen feststellen. So etwa wenn der senkrechte Teil der *Grenzstriche richtungsveränderlich* verwirklicht erscheint, der übrige Teil der *Grenzstriche* dagegen nicht (z. B. Abb. 17c); der ursprüngliche *Richtungsstrich* ist dann samt seiner *richtungsveränderlichen Beurteilung* unverändert in dem neuen Gedankengang verwendet worden. Ähnlich ist das Festhalten an der *Farb-Unterscheidung*: „Rot-Schwarz" bei Verwirklichungen wie Abb. 16h oder i erklärbar; eine logische Berechtigung für die Klarheit der *Grenz*tatsachen besitzt die *Farbunterscheidung* nicht mehr, nachdem einmal die Konflikte der *Grenzbeurteilung* durch diese selbst beseitigt worden sind; tatsächlich verschwindet ja auch bald nach der erreichten Lösung des beschriebenen Problems die *Farbunterscheidung* zugunsten *reiner Grenzverwirklichungen* (*Pfuhl*, die Malerei der Griechen, Band 3, Abb. 148, 219, 265, 274; Österreichische Jahresberichte 1907, Band 10, Tafel 3, 4.)

Das Fortschreiten der *Grenzbeurteilung* von einfacher *Richtungsunterscheidung* zu *Richtungs-zusammenhang* führt von Verwirklichungen wie Abb. 16h zu solchen wie Abb. 16i. In der Vasenmalerei mögen nur entsprechende Verwirklichungen („Säume") bei *Exekias* betrachtet werden und ihre allmähliche *Weiterbeurteilung* bei *Epiktet*, bei *Pamphaios*, bei *Euthymides*. Beispiele 3-dimensionaler Verwirklichung entsprechend Abb. 16h wären: eine weibliche Poros-Figur von der athenischen Akropolis (K. i. B., Heft 7, Seite 205,4); *Schrader*, Marmorskulpturen im Akropolis-Museum zu Athen, *Wien* 1909, Abb. 28; *Hogarth*, the Archaic *Artemisia*, *London* 1908, Tafel 50a, 4; *Brunn-Arndt-Bruckmann*, Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur, *München* 1897, Tafel 141, 561. Beispiele für Abb. 16i sind derart zahlreich bekannt, daß wohl nur ein Hinweis genügt, etwa auf die samische Gewandstatue des Aeakes (K. i. B., Seite 202, 3, 4,), auf die klazomenische Gewandstatue (K. i. B., Seite 207,4) oder auf die eretrische Giebelgruppe (K. i. B., Seite 215,7) oder auf die attisch-ionische Kore Nr. 674 im Akropolis-Museum zu *Athen* (Abb. 18). Die genau entsprechenden Verwirklichungen aus anderen Kunstgebieten wären etwa: die Reliefs der Höhlengrotten von *Yünkang* und *Longmen* aus der *Wei*-Periode (5. und 6. Jahrh. nach Chr.) (bei *Chavannes*, mission Nr. 270, 311, 323, 394); oder aus der abendländisch-mittelalterlichen Plastik, der sog. „romanischen": das *Exsterntein*-Relief des 12. Jahrh. (*Beenken*, Romanische Skulptur in Deutschland, *Leipzig* 1924, Seite 97), die Broncegrabplatte des *Rudolf von Schwaben* aus dem 11. Jahrh. (*Beenken*, Seite 45) oder der thronende *Christus* von *S. Emmeram* in *Regensburg* (*Beenken*, Seite 27).

Das vorhin erwähnte Beispiel der Abb. 17 gibt über gewisse Denkvorgänge Auf-

schluß, die in der Zeit des Überganges von der früheren in die neue Beurteilungsweise häufig erkennbar sind: schon an einigen Beispielen aus der ägyptischen Kunst wurden *selbständige Leistungen* von „*Nachahmungen*" unterschieden, deren Voraussetzung wieder *selbständige Leistungen* waren. So müssen Voraussetzungen für derartige Leistungen wie Abb. 17c vorhandene und *nachbeurteilte* Verwirklichungen wie Abb. 16i gewesen sein; denn im Großen und Ganzen stimmt die Verwirklichung 17c mit diesen überein, aber gewisse Einzelheiten beweisen, daß die Möglichkeiten zur *Nachbeurteilung* einer derartigen Leistung (wie Abb. 16i) nicht gegeben gewesen sein können. *Beurteilt* sind nämlich nur die *Richtungsbestände* ohne gleichzeitige Berücksichtigung der *Grenzbedeutung*, so daß völlig unklare Verwirklichungen zustande gekommen sind, d. h. eben keine eigentlichen „*Verwirklichungen*" (*von künstlerischem Denken* nämlich), sondern „*Nachahmungsbestände*" auf Grund fremder Denkleistungen, aber ohne die Denkvoraussetzungen, die zur völligen *Nachbeurteilung* solcher Leistungen erforderlich sind. Hier (Abb. 17c) handelt es sich in der Tat um eine sog. „Wellenlinie", da allein die *Richtungsbedeutung* der unteren *Begrenzung* der *Teilfarbfleche nachbeurteilt* ist, die logische Bedeutung der „Linien" dagegen nicht vollständig erfaßt

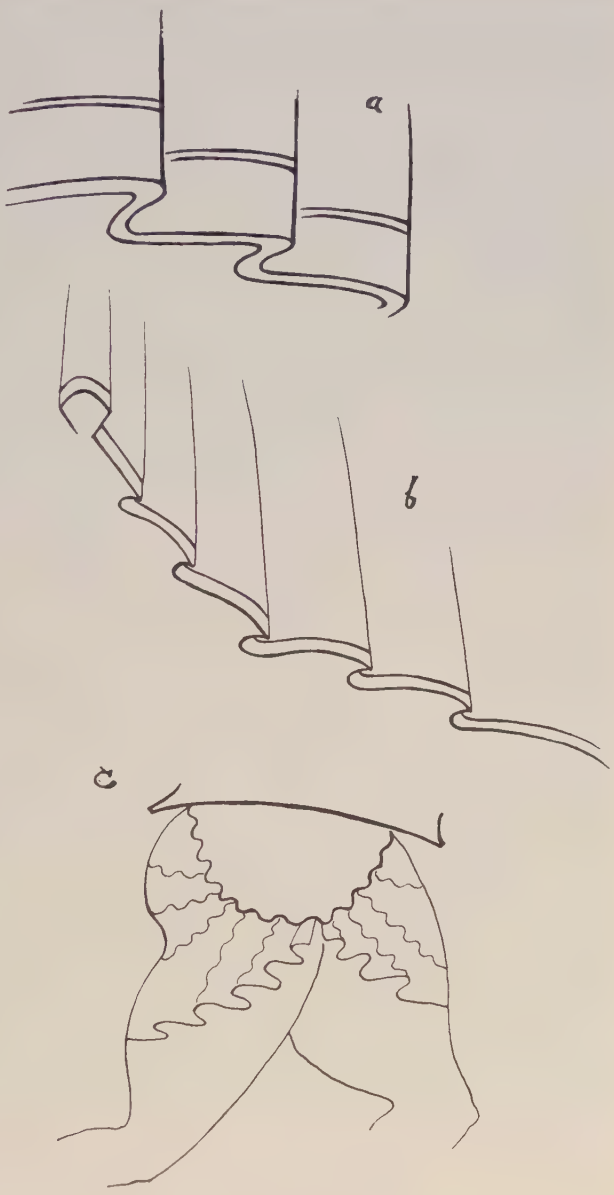

Abb. 17.

ist. Die gleiche Art von entweder unüberlegtem künstlerischen Arbeiten oder von *Nachahmung* vorhandener Verwirklichungen ohne die entsprechenden Denkmöglichkeiten ist in den verschiedenen Kunstgebieten nachweisbar, welche in dieser Untersuchung berücksichtigt werden sollen. Die Abb. 17 läßt ein Stück aus einer chinesischen Gravierung der *Wei-Periode* (17a; nach *Chavannes*, Nr. 874) neben einem Stück aus einem deutschen Broncerelief des 12. Jahrh. (Abb. 17b; *München*, Nationalmuseum K. V. 260: Reliquiar aus Kloster *Staffelsee*) mit den besprochenen Tatsachen vergleichen, die an einem Beispiel aus der griechischen Vasenmalerei (17c) erläutert wurden (*Pfuhl*, Abb. 228, 273, 274, 312, 427, 474). Wie die Denkvoraussetzungen überall als die gleichen erkannt werden können und sich die Lösungen des beschriebenen Problems genau entsprechen, stimmen auch die *Nachahmungsbestände* überein.

Abb. 18.

Die *Ausdehnungsbeurteilung* eines beliebigen Farbflecks A wurde bisher allein durch die in der *Grenzbeurteilung* enthaltenen *Richtungs*-tatsachen verwirklicht. Die *Weiterbeurteilung* bezog sich auf diese *Richtungs*-tatsachen, die anfängliche *Richtungs-Unterscheidung* wurde zu immer gesteigertem *Richtungs-Zusammenhang* fortgebildet; der zwischen den *Grenzstrichen* gelegene Farbfleck A selbst blieb außerdem unbeurteilt. D. h. mittels der innerhalb dieses Farbflecks verwirklichten *Einzelbestände* war bereits eine gewisse Beurteilung der Farbigkeit dieses Farbflecks möglich gewesen und durchgeführt

worden: indem Teile dieses Farbflecks unbeurteilt blieben gegenüber den *weiterbeurteilten* Teilen. „Faltige Gewandteile" wurden so von „nicht-faltigen" unterschieden. Die Denkmöglichkeit, Farbflecke *mit unvollständiger Begrenzung* und zugleich *mit unmerklichem Übergang in andere Farbflecke* vorzustellen, gestattete eine Steigerung der *Ausdehnungsbeurteilung* allein mittels der *Grenzbeurteilung*. Innerhalb eines Farbflecks A („Rock") konnten *Teilfarbflecke* a1, a2, a3 usw. geschaffen werden, die *teilweise* gegen diesen Farbfleck A *begrenzt* gedacht waren, *teilweise grenzlos in diesen übergehend* („Falten"). Wesentlich für die neue Denkstufe ist der Umstand, daß es sich nicht mehr um zwei von einander zu trennende *Denkzusammenhänge* handelt: erstens um die Beurteilung eines Farbflecks A („Rock") *mit bestimmter Umgrenzung* und zweitens um — beliebig viele — *Einzelbeurteilungen* innerhalb dieses Farbflecks A, sondern um einen einzigen *Denkzusammenhang*, der beide früheren in sich enthält. Als Beispiel für die allgemeingültige *Erstbeurteilung* kann Abb. 6 dienen; die Beispiele Abb. 11 bringen keine eigentliche *Weiterbeurteilung* dieser Denk-

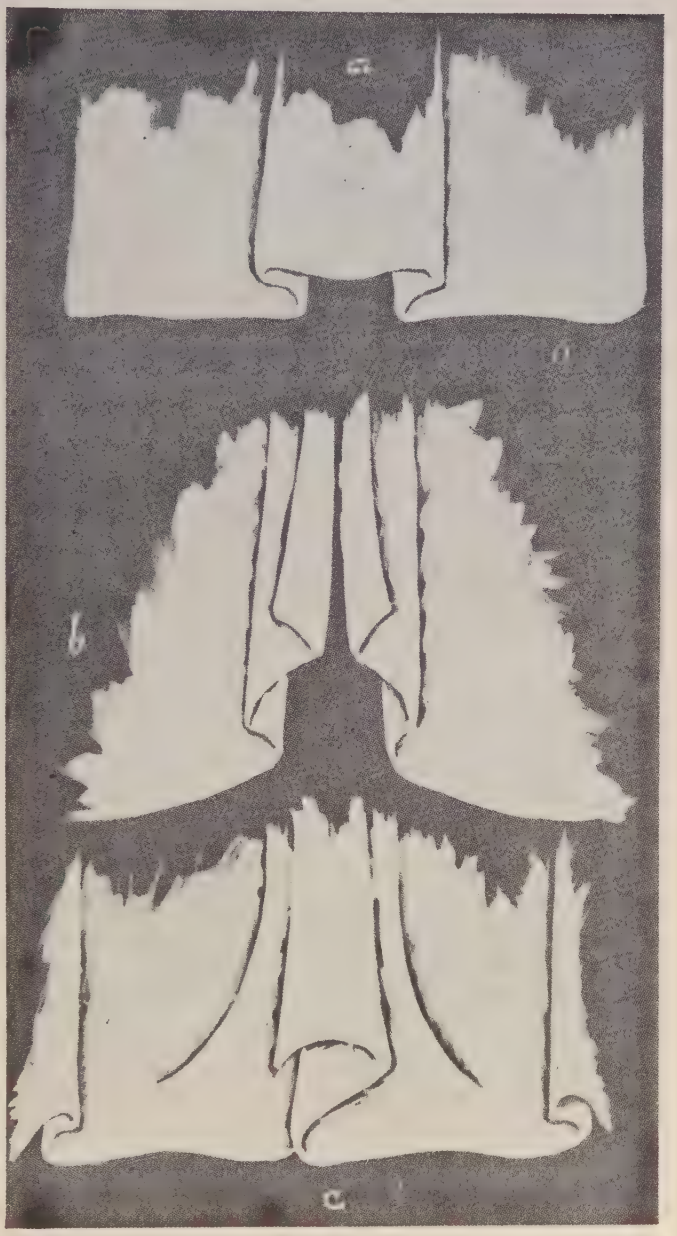

Abb. 19.

leistung, nur die Verbindung der ursprünglichen mit weiteren Einzelüberlegungen; erst etwa Abb. 18 kann als Beispiel für die neue Denkleistung dienen. Voraussetzung zu einer derartigen Verwirklichung ist die Beurteilung eines *Teilfarbflecks a* innerhalb eines *Gesamtfarbflecks A*, wobei also der *Teilfarbfleck a* („Falte") *A-gemeint* wird und der *Gesamtfarbfleck* im Zusammenhang mit diesem *Teilfarbfleck U-gemeint* wird. Der *Denkzusammenhang*, zwischen einem *gemeinten* Farbfleck A und „*seiner*" *Umgebung U*, von dem zu Anfang als von der Grundtatsache jeglicher künstlerischen Denkleistung gesprochen wurde, ist nunmehr auch innerhalb des Farbflecks A zur Verwirklichung gelangt (Abb. 19a). Ebenso wie auf Abb. 1 der *A-gemeinte* Farbfleck („Gewand") von „*seiner*" *Umgebung*, dem Farbfleck U („Luft" oder irgend etwas Beliebiges) unterschieden wurde, so wird nun — auf Abb. 19a — innerhalb eines Farbflecks A („Rock") ein bestimmter *Teilfarbfleck a* („Falte") gemeint und als *A-gemeint* von „seiner" Umgebung, dem übrigen „Rock", unterschieden. Die Verwirklichung der *U-beurteilung* des Farbflecks A *für den Farbfleck a* geschieht dadurch, daß die *Ausdehnung* des *U-gemeinten* Farbflecks, also des *Gesamtfarbflecks A*, beiderseits von a *gleichwertig* und damit unbeachtet gemacht wird. Auf welche Weise während der Frühstufe die Unterscheidung von *A-gemeinten* und *U-gemeinten Teilen* ein und desselben Farbflecks verwirklicht worden war, ist an ägyptischen Denkmälern gezeigt worden; die gleiche Beurteilung wird nun durch die *Ausdehnungsbeurteilung* verwirklicht. Wenn es sich also um den *Gesichtsinneserlebnis-Anlaß* „Rock" handelt, können offenbar entweder diejenigen Teile des *Gesamtfarbflecks* besonders beachtet werden, die zwischen den „Beinen" und außerhalb von diesen liegen, oder diejenigen, welche „über den Beinen" liegen; die erste Beurteilung liegt vor: bei der milesischen Statue des *Chares* (K. i. B. Seite 202, 1), bei der *Europa-Metope* aus *Selinunt* (K. i. B., Seite 199,2); bei der *Boddhisattva*-Figur der Sammlung *Freer* in *Washington* aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. nach Chr. (*Ashton*, an introduction to the study of Chinese Sculpture, London 1924, Tafel 24); bei den *Regensburger* Nischenreliefs von *S. Emmeram* (*Beenken*, Seite 27, 29), bei den Evangelisten des *Alpirsbacher* Lesepultes (*Beenken*, *Seite* 121, 123). Die genau entgegengesetzte Beurteilung liegt bei folgenden Denkmälern vor: bei der thronenden Figur der Grotte C in *Yünkang* (*Chavannes*, Nr. 269), in der Grotte S in *Longmen* (*Chavannes*, Nr. 345); bei dem *Werdener* Bronce-*Crucifix* (*Beenken*, Seite 39); bei der *Paulus*-figur vom Tympanon der *Baseler* Galluspforte und einer Evangelistenfigur des *Baseler* Münsters (*Beenken*, Seite 257, 259). Bei einigen dieser Beispiele waren außer einem *Teilfarbfleck a* noch weiter *Teilfarbflecke* a1, a2 usw. beurteilt, die auf verschiedene Weise in den ursprünglichen *Denkzusammenhang* einbezogen sein können. Sind zwei *Teilfarbflecke* a1 und a2 *gleichwertig* gedacht, so gilt der *Gesamtfarbfleck A* für beide gemeinschaftlich als U-verwirklichung (Abb. 20a); anderenfalls wird der *Teilfarbfleck* a1 mehr beachtet wie a2, und dann muß a2 — in diesem Fall als *Neben-farbfleck* von a1 unterschieden — so verwirklicht werden, daß seine *Ausdehnung* gegenüber der des *Teilfarbflecks a1* nicht beachtet werden kann (Abb. 20c); ein Farbfleck wird aber *im Zusammenhang mit einem anderen* nicht beachtet, wenn seine *Ausdehnung* nach

allen Richtungen hin *gleichwertig* (*gleichgültig*) gemacht wird. Die *Unterscheidung* eines Farbflecks A von seiner *Umgebung* U ist damit auch unter einer Reihe von *Teilfarbflecken* eines *Gesamtfarbflecks* eingetreten. Ob hierbei die *Neben-farbflecke mit vollständiger* oder *teilweiser Begrenzung* vorgestellt werden, ist für den *Denkzusammenhang* ohne Bedeutung, wie Abb. 20 b 1 und c beweisen; der *Denkzusammenhang* ist nur um so klarer verwirklicht, je deutlicher *Haupt-* und *Nebenfarbflecke* hinsichtlich ihrer *Durchbeurteilung* von einander verschieden sind (Abb. 20 b 2 und c).

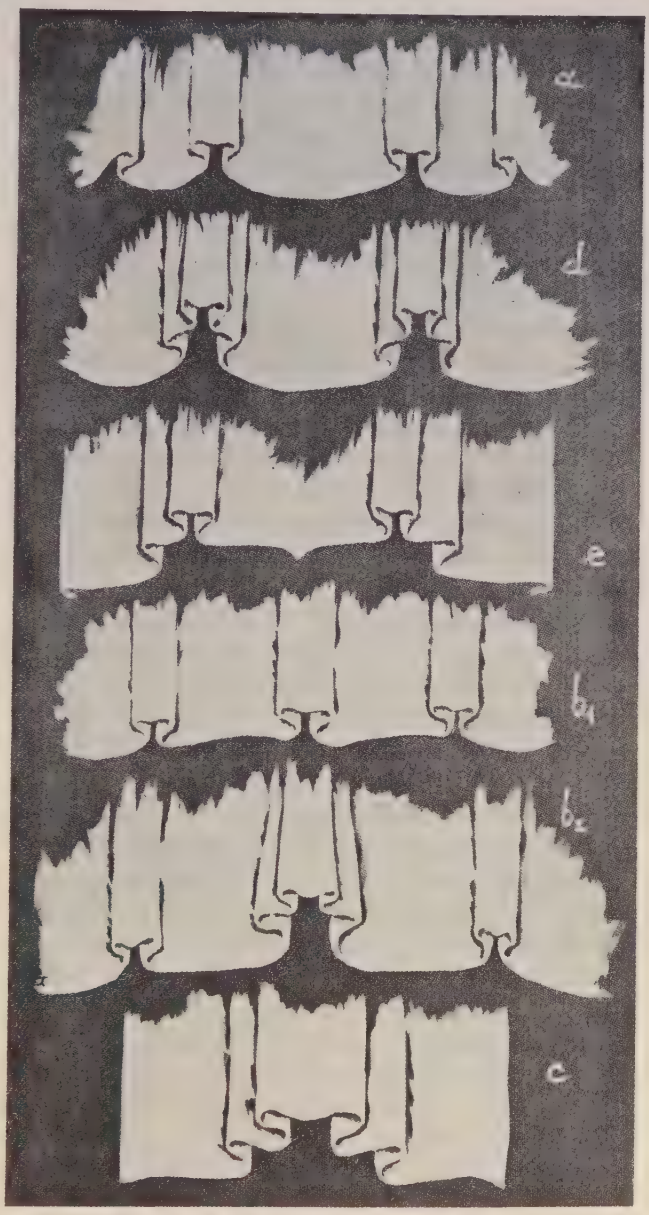

Abb. 20.

Bei der *Weiterbeurteilung* einer Verwirklichung wie etwa Abb. 20a können zwei verschiedene Wege unterschieden werden: einmal der, welcher zu dem Ergebnis 20 d führt, und weiter der, welcher zu dem von 20 e führt. Die Überlegungen, die in diesen beiden Beispielen zusammengefaßt vorliegen, werden kurz als *Weiterbeurteilung* der *Einzelbestände* oder: *Einzelbeurteilung* (Abb. 20 d) bzw. als *Weiterbeurteilung* des *Gesamtbestandes* oder *Gesamtbeurteilung* (Abb. 20 e) bezeichnet.

Dieselbe Denkleistung, die bis jetzt an einem einfachen *Gesichtsinnes-erlebnis-Anlaß* „(Rock") beobachtet wurde, ist nun an komplizierteren *Anlässen* aufzuzeigen; die Abb. 19 enthält neben dem Beispiel a in den folgenden, b und c, derartige Tat-

bestände: bei 19b sind als *Anlaß* die beiden „Enden eines Mantels" zu denken, bei 19c zwei „sich überschneidende Gewandstücke". In jedem Fall handelt es sich um dieselbe Denkleistung, nämlich um die *Unterscheidung des A-gemeinten* von dem *U-gemeinten* Farbfleck und ferner um die Einbeziehung aller *Einzelurteile* in einen *Denkzusammenhang* hinsichtlich ihrer *Ausdehnung* bzw. *Begrenzung*.

Derartig entwickelte Leistungen, wie sie das Beispiel Abb. 19c andeutet, sind allerdings nur in der ostasiatischen Kunst nachzuweisen; z. B. bei den japanischen *Boddhisattva*-Figuren aus der *Suiko*-Periode (erste Hälfte des 7. Jahrh. nach Chr.) in *Horyuji* und im Museum zu *Tokyo* (*With*, Buddhistische Plastik in Japan, 2. Aufl., *Wien* 1922, Abb. 55a, 56a, 69a, 86).

Wenn die Stufe des künstlerischen Denkens, von der jetzt die Rede ist, der anfangs besprochenen Frühstufe — die vertreten wurde durch ägyptische Kunstdenkmäler, frühgriechische und frühchinesische — gegenübergestellt wird, so ist vor Allem festzustellen, daß diese weitere Stufe keine besonderen Denkbedingungen erkennen läßt, welche etwa der anfangs besprochenen Stufe gefehlt hätten. Die neue Stufe arbeitet mit denselben *Denkvoraussetzungen*, und doch hat die Beurteilungsweise sich geändert. Gegenüber der Frühstufe, die allein die *Umgrenzung* der *A-gemeinten* Farbflecke *bestimmt* beurteilte, wird nämlich nun außerdem auch der Farbfleck selbst — *zwischen den Grenzen — bestimmt* beurteilt. Bis zu einem gewissen Grade war dies auch schon z. B. in der ägyptischen Kunst des Neuen Reichs geschehen, also in der vorausgehenden Stufe; wie ja überhaupt die Grenzen zwischen den verschiedenen Stufen des künstlerischen Denkens nicht scharf gezogen werden können. Aber die *Durchbeurteilung* des gemeinten Farbflecks war dort (in der Frühstufe) durch *reine Richtungsbestände* verwirklicht worden, während nun die *Durchbeurteilung* im Einzelnen sich ebenso vollzieht wie im Gesamten; d. h. wie der *Gesamtfarbfleck A* durch *bestimmte Grenzbeurteilung* von seiner unbeachteten Umgebung (U) unterschieden wird, so wird der *in diesem Gesamtfarbfleck beurteilte Teilfarbfleck a* durch *bestimmte Grenzbeurteilung* von seiner unbeachteten Umgebung (u) (in diesem Zusammenhang: dem Farbfleck A) unterschieden. Wesentlich für die neue Stufe ist also die *Einheitlichkeit der Beurteilungsweise*, die Beschränkung auf *Grenz*überlegungen *im Einzelnen* wie *im Gesamten*. Dem *Denkzusammenhang* zwischen *Grenzbeurteilung* und *reiner Richtungsbeurteilung* auf der Frühstufe entspricht nun der sämtlicher *Grenzurteile* untereinander. In den Leistungen dieser Stufe kann die zielbewußte Arbeit auf möglichst weitgehende Zusammenfassung aller einzelnen *Grenz*überlegungen in einen *Richtungszusammenhang* beobachtet werden, wie vorher die Richtung der künstlerischen Denkarbeit auf Ausbildung und Steigerung des *Richtungs-zusammenhanges* zwischen *Grenz-* und *reinen Richtungs-urteilen* festzustellen war (in der Kinderzeichnung, in der ägyptischen Kunst, in der frühgriechischen und chinesischen). Nach den bisherigen einfachen Beispielen sei ein komplizierteres gewählt: die Bronce-Grabplatte des *Rudolf von Schwaben* (*Beenken*, Seite 45). Die zusammenhängende Beurteilung des Farbflecks a1 („Mantel") und a2 („Untergewand") ergibt keineswegs einen „symmetrischen" Bestand, wohl aber einen durchaus dem Beispiel Abb. 19a entsprechenden Bestand; nur daß in diesem Fall eine bedeutende Differenzierung des *Richtungszusammen-*

hangs hinzukommt. Die Besonderheit einer solchen Leistung besteht in der Einbeziehung aller vorhandenen *Grenzurteile* in einen *Denkzusammenhang*. Die *Ausdehnung* jedes einzelnen *Teilfarbflecks*, verwirklicht durch seine *Umgrenzung*, ist ganz und gar im Zusammenhang mit sämtlichen übrigen *Teilfarbflecken* vorgestellt; bis in die kleinsten *Grenz*tatsachen ist dieser *Denkzusammenhang* festgehalten und verwirklicht.

Und wie eine derartige *Einheitlichkeit der Vorstellung* für die *Durchbeurteilung* eines einzelnen *Gesichtsinneserlebnis-Anlasses* („Rock" oder „Mantel") erkannt werden kann, so ist es auch möglich, für eine ganze Reihe von *Einzelbeständen*, wie sie sich bei einer sog. „Gewandfigur" finden, dieselbe Einheitlichkeit aufzuzeigen. In dieser Hinsicht wären etwa Werke zu nennen wie folgende: die griechische thronende weibliche Gottheit des *Berliner* Museums oder die attische Kore von der athenischen Akropolis (K. i. B., Seite 213,6); die *Shaka*-Trinität im Kondo zu *Horyuji* (*With*, Abb. 1—5), oder die *Kokuzo* im Museum zu *Nara* (*With*, Abb. 38—44); der sog. „*Wolfram*" des *Erfurter* Doms (*Beenken*, Seite 117), oder der *Uracher Crucifixus* des *Nürnberger* Germanischen Museums (*Beenken*, Seite 120).

Derartige künstlerische Leistungen sind zuweilen als „stilisierte" bezeichnet worden. Bei einer *kunstwissenschaftlichen* Untersuchung dieser Leistungen ist es notwendig, die Frage zu stellen, inwieweit dieser Begriff der „Stilisierung" die tatsächlich vorhandenen *künstlerischen Leistungen* zu erklären vermag. „Stilisierung" bedeutet soviel wie Umbildung der ursprünglichen Vorstellung beliebiger Gegebenheiten und Verwirklichung dieser umgebildeten Vorstellung, nicht der eigentlichen. Das Gegenteil von „Stilisierung" wäre „naturalistische Darstellungsweise"; und nur bei dieser soll die eigentliche Vorstellung der betreffenden Gegebenheiten verwirklicht werden; (*August Thiersch* im Handbuch der Architektur (Durm), 3. Aufl. *Stuttgart* 1904, Seite 88: „*Die Naturformen durch einfachere geometrischer Art zu ersetzen, ist das Wesen der Stilisierung*"). Es ist offenbar, daß der Begriff der „Stilisierung" zur Voraussetzung eine bestimmte Auffassung der Leistung *Bildender Kunst* hat: nämlich die, daß *Bildende Kunst: Natur-Darstellung* sei. Nun ist in der Einleitung zu dieser Untersuchung auf die Theorie von *Gustaf Britsch* hingewiesen worden, welche nachgewiesen hat, daß die *Gesichtsinnes-erlebnis-Anlässe* (Natur) durchaus unwesentlich sind für die künstlerischen Leistungen. Gegebenheiten, die als *Anlässe* für *Gesichtsinnes-Erlebnisse* vorauszusetzen sind — also z. B. Naturgegenstände — können nicht für die Erklärung der *geistigen Verarbeitung von Gesichtsinnes-Erlebnissen* herangezogen werden, d. h. für die Erklärung der *künstlerischen Denkleistungen*; daher kann die Berufung auf „Natur" z. B. keinen Anspruch auf *kunstwissenschaftliche* Geltung erheben. Außerdem aber bezeichnet der Begriff: „Stilisierung" Denkvorgänge, die von den *künstlerischen* wesentliich verschieden sind, ja die geradezu ihr Gegenteil kennzeichnen. Alle bisher untersuchten Leistungen konnten als Verwirklichungen bzw. *Beurteilungen* von *Gesichtsinnes-Erlebnissen* erkannt werden. Ebenso wenig wie die Kinderzeichnung Umbildung des kindlichen Denkens ist, ist auch die griechische, chinesische, japanische, ägyptische Kunst Umbildung des griechischen usw. Denkens; die Verwirklichungen des kindlichen Denkens, die in den Kinderzeichnun-

gen vorliegen, die Verwirklichungen des ägyptischen, griechischen usw. Denkens, die in den Kunstdenkmälern dieser Gebiete gegeben sind, ermöglichen ja gerade die

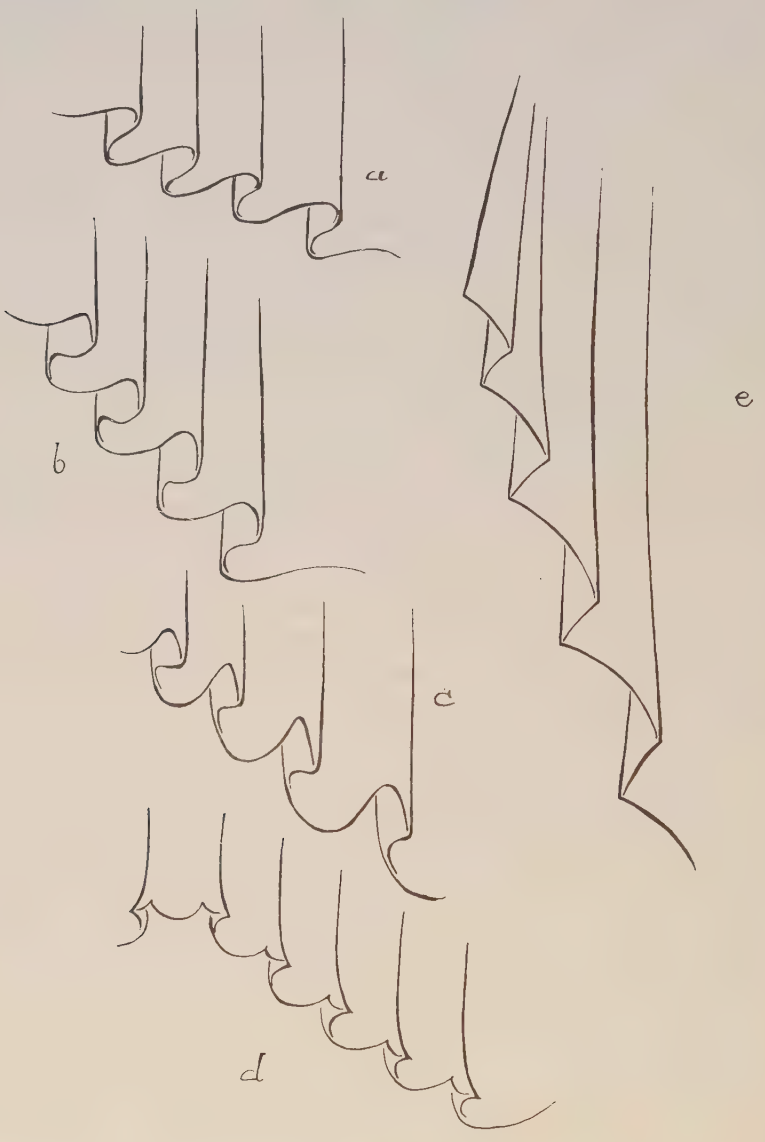

Abb. 21.

Erkenntnis dieses Denkens. Von „Stilisierung" kann erst dann die Rede sein, wenn *absichtlich* eigene *Gesichtsinnes-Erlebnisse* nicht mit den zur Verfügung stehenden Denkbedingungen verarbeitet werden, sondern mit denen einer früheren Denkstufe.

Bei dieser Gelegenheit muß auf eine Tatsache eingegangen werden, die wohl besonders zu Erklärungen durch den Begriff der „Stilisierung" Anlaß geboten hat. Verwirklichungen wie Abb. 16i waren als logische *Weiterbeurteilungen* der einfachen *Richtungs-unterscheidung* (Abb. 16h) erkannt worden. In der griechischen Kunst des 6. Jahrh. (der sog. „archaischen"), in der chinesischen Kunst der *Wei*-Periode (im wesentlichen 5. und 6. Jahrh. nach Chr.), in der japanischen der *Suiko*-Periode (7. Jahrh. nach Chr., erste Hälfte) und in der sog. „romanischen" Kunst des abendländischen Mittelalters (12. Jahrh.) ist diese Stufe der *Grenzbeurteilung* erreicht worden, und in zahlreichen Denkmälern sind aus allen diesen Gebieten Abb. 16i entsprechende Verwirklichungen erhalten. Die *Weiterbeurteilung* dieser Bestände ist nun nicht überall dieselbe gewesen, was die *Anlässe* zur *Weiterbeurteilung* betrifft; die Denkleistungen selber sind die gleichen. Während bei den griechischen Künstlern *Gesichtsinnes-Erlebnisse* von „Gewändern", „Mänteln" usw. mit den erreichten Denkmöglichkeiten verarbeitet werden, benutzen z. B. die ostasiatischen Künstler vorhandene Verwirklichungen („Gewandfiguren") als *Anlässe* zu neuen Leistungen. Da im einen Fall *Natur-Anlässe*, im anderen Fall bereits *beurteilte Natur-Anlässe* (Kunstwerke: „Gewandfiguren") – unabhängig von den ursprünglichen *Natur-Anlässen* – zur *Weiterbeurteilung* verwertet werden, „sehen" die Ergebnisse „anders aus". Tatsächlich handelt es sich aber um dieselben Denkleistungen, nämlich um gesteigerte *Grenzbeurteilung*. Die Vergleichung der auf Abb. 21 zusammengestellten Beispiele der ostasiatischen Beurteilungsweise mit „entsprechenden" griechischen Leistungen (etwa auf fortgeschritteneren rotfigurigen Vasenbildern) kann deutlich machen, um was es sich handelt. Unabhängig vom gedachten „Gewand" ist im ersten Fall die *Grenzbeurteilung* an und für sich weitergetrieben worden. So finden sich in der chinesischen Kunst des 5. und 6. Jahrh., bzw. der japanischen des 7. Jahrh., die auf Abb. 21 zusammengestellten *Weiterbeurteilungen* des *Richtungszusammenhanges* von Abb. 16i. Beispiele für Abb. 21a wären: die Himmelswächter im Kondo zu *Horyuji* (*With*, Abb. 42–53), die *Kokuzo* im Museum zu *Nara* (*With*, Abb. 62–65); zu Abb. 21b: die *Kokuzo* im Museum zu *Nara* (*With*, Abb. 38–44), die *Shaka*figuren in *Horyuji* (*With*, Abb. 1–5), im Museum zu *Nara* (*With*, Abb. 27, 28) und im Museum zu *Tokyo* (*With*, Abb. 30, 31); oder das chinesische Denkmal aus dem Jahre 543 im musée *Cernushi* zu *Paris* (Abb. 22) (*Ars Asiatica*, Band 2, *Brüssel-Paris* 1914, Tafel 12, 16, 17–19); zu Abb. 21c: Gewandfiguren der Höhlengrotte 10 in *Longmen* (*Chavannes*, mission Nr. 366, 367, 368, 371, 372, 374, 384), die *Boddhisattva*-Figur aus dem Anfang des 6. Jahrh. im Museum zu *Boston* (*Glaser*, Ostasiatische Plastik, Abb. 23); zu Abb. 21d: Gewandfiguren aus *Longmen* (*Glaser*, Abb. 18, 19, 22); endlich zu Abb. 21e: die Seitenfiguren der *Shaka*-Trinität in *Horyuji* (*With*, Abb. 3, 5), die *Kwannon* im Kondo zu *Horuyji* – Rückansicht – (*With*, Abb. 173), Gewandfiguren aus *Yünkang* (*Chavannes*, Nr. 257, 263; *Glaser*, Abb. 13, 14). Demgegenüber möge an die griechischen *Grenzbeurteilungen* in der Zeit um 500 vor Chr. erinnert sein, und es wird deutlich werden, worin der Unterschied zwischen griechischen und ostasiatischen Leistungen liegt: lediglich in den *Gesichtsinnes-Erlebnis-Anlässen*, nicht in der Beurteilungsweise selbst.

Daß die oben erwähnte *Weiterbeurteilung* unabhängig von den ursprünglich

verwerteten *Naturanlässen* allein der ostasiatischen Denkweise entspräche, kann nicht angenommen werden; denn in der Kunst des abendländischen Mittelalters sind Verwirklichungen nachweisbar, die vollkommen den ostasiatischen entsprechen, ohne daß „Einflüsse" in Betracht kämen. Hier sind Abb. 21 d entsprechende Bestände verschiedentlich vorhanden: bei den *Odilienberger* Apostelfiguren z. B. (*Beenken*, Seite 211), bei der Engelfigur des *Berliner Kaiser-Friedrich-Museums* (linke Seite), bei der *Johannis*-Figur der *Schongauer* Kreuzigungsgruppe im Nationalmuseum zu *München*.

Es ist vorhin gesagt worden, daß die Einheitlichkeit der Beurteilungsweise für die Stufe bezeichnend sei, die als zweite von der Anfangsstufe unterschieden wurde. Diese Einheitlichkeit der Beurteilungsweise sollte in der ausschließlichen Verwendung von *Grenzurteilen* bestehen. Nun erscheinen aber, in sämtlichen Kunstgebieten, neben den *Grenzurteilen* eine Reihe von *reinen Richtungsurteilen*, die durchaus denen der ersten Stufe entsprechen. *Reine Grenzverwirklichungen* sind verhältmäßig selten. Aber es läßt sich beobachten, wie allmählich die *reinen Richtungsurteile* durch *Grenzurteile* ersetzt werden.

Neben *Grenzbeurteilungen* sind alle Arten der Verwirklichung von *Richtungsurteilen* erkennbar, die für die Frühstufe festgestellt worden sind. Zunächst die einfachste, durch einen Strich verwirklichte (Schnitt 2a): bei der Statue des *Chares* (K. i. B., Seite 202,1) die senkrechten „Falten" am gerafften Teil des Mantels; bei dem Bronce-*Boddhisattva* im *Ueno*-Museum zu *Tokyo* (*With*, Abb. 34, 35), bei der *Shaka*-figur (*With*, Abb. 75); bei der *Maitreya*figur der Sammlung *Freer* in *Washington* (*Ashton*, Tafel 25); bei der Bronce-Grabplatte des Erzbischofs *Friedrich von Wettin* (*Beenken*, Seite 51), bei den *Hohenzollernschen* Reliefplatten (*Beenken*, Seite 93a). Ferner erscheinen die entwickelteren *Richtungs*verwirklichungen der ägyptischen Kunst (Schnitt 2c): bei den delphischen Friesen von den Schatzhäusern der *Knidier* und *Siphnier* (K. i. B., Seite 209, 4—6; 210,1); bei den attischen Koren von der athenischen Akropolis (K. i. B., Seite 213, 5, 6); bei der *Nyoirin-Kwannon* von *Okadera* (*With*, Abb. 180, 181) oder der im *Ueno*-Museum zu *Tokyo* (*With*, Abb. 122, 123); bei den *Gandersheimer* Apostelfiguren (*Beenken*, Seite 75a und b) am Mantel über dem Knie; bei den Mittelfiguren des *Externstein*-Reliefs (*Beenken*, Seite 97).

Ausgedehnt beurteilte *Richtungsstriche* finden sich: bei der *Aristion*-Stele (K. i. B., Seite 213,2); beim Untergewand der Broncestatuette in *Olympia* (*Curtius-Adler*, *Olympia*, *Berlin* 1890, Band 4, (Broncen) Tafel 6, Abb. 75); bei dem Schurz des *Crucifix* des *Cölner* Doms („*Gero-Kreuz*") (*Beenken*, Seite 115); beim Rock des „*Wolfram*" im *Erfurter* Dom (Beenken, Seite 117); bei dem chinesischen Steindenkmal des musée *Chernushi* zu *Paris* (Abb. 22); bei der Stele aus dem Jahr 570 (*Chavannes*, Nr. 427).

Die früheste *Ausdehnungsbeurteilung* — der ägyptischen entsprechend: mit doppelter *Grenzbedeutung* — findet sich daneben (Schnitt 4a): bei der milesischen Statue des *Chares* (K. i. B., Seite 202, 1) am Mantel und Untergewand; bei der attischen Kore Nr. 670 (K. i. B. Seite 214, 4); bei der *Petrus*figur aus der *Fritzlarer* Petrikirche (*Creutz*, Die Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland; *Cöln* 1910, Abb. 43); am

Abb. 22.

Schurz des *Benninghausener Crucifixus* (*Beenken*, Seite 213); aus der ostasiatischen Kunst können keine Beispiele für das Fortleben dieser Verwirklichungsweise angeführt werden.

Die Tatsache, daß nebeneinander in einem Werk verschieden weit entwickelte Beurteilungsweisen ein und desselben *Gesichtsinnes-Anlasses* („Gewandfalten") vorkommen können, ist von der ägyptischen Kunst her bekannt. (Abb. 8). Die Anwendung der Unterscheidung von: „*A-gemeint*" und „*U-gemeint*" auf eine beliebige Zahl gleichwertiger Farbflecke ergab eine Unterscheidung zwischen *Haupt-* und *Nebenfarbflecken*; diese Beurteilung wurde dadurch verwirklicht, daß die *Hauptfarbflecke* weitgehender durchbeurteilt wurden als die *Nebenfarbflecke*, bzw. daß für die Beurteilung der *Nebenfarbflecke* weniger entwickelte Denkbedingungen benutzt wurden. 2-dimensional ist diese Unterscheidung von *Haupt-* und *Nebenfarbflecken* z. B. durch *Ausdehnungs-* und *Farbunterscheidung* verwirklicht worden (z. B. *Nebenfarbflecke* (*Richtungsstriche*) bei *Euthymides* mit hellerer (verdünnter) Firnisfarbe aufgetragen). Im Großen liegen diese Überlegungen z. B. der Verschiedenheit zugrunde, mit welcher mehrere Verwirklichungen ein und desselben *Anlasses* („bekleideter Mensch") behandelt werden. Bei der sog. „Rundplastik" oder „Vollplastik" werden in der Regel die Verwirklichungen „Rückseite", „Rechte Seite" und „Linke Seite" bei weitem nicht so eingehend durchgeführt wie die Verwirklichung „Vorderseite" als *Haupt-Verwirklichung* gegenüber den anderen Verwirklichungen geschieht, indem einmal die *Hauptbeurteilung* weiter durchgeführt wird, dann aber auch, indem für die Verwirklichung der *Nebenbeurteilung* einfachere Denkbedingungen verwendet werden wie für die *Hauptbeurteilung*. Man vergleiche in dieser Hinsicht die verschiedenen Verwirklichungen der samischen Gewandfigur, die in den *Athenischen Mitteilungen* 31 (1906), Tafel 10—12, abgebildet sind, oder die „Vorder- und Rückansicht" einer japanischen Gewandstatue (*With*, Abb. 22, 26). Ähnlich ist die Unterscheidung von *Haupt-* und *Nebenfarbflecken* bei z. B. Figurengruppen verwirklicht worden; etwa wenn als Thema: „Gottheit mit Heiligen und Stiftern" gegeben war. Nicht nur hinsichtlich ihrer *Ausdehnung* (Größe) werden *Haupt-* und *Nebenfarbflecke* unterschieden, sondern auch hinsichtlich der zu ihrer *Durchbeurteilung* verwendeten Denkbedingungen (*Chavannes*, mission Nr. 266, 276; *Migeon-Moret-Pezard*, collection *Paul Mallon*, *Paris*, Band 2, Tafel 3).

Der Grad der Anwendung von *Richtungsurteilen* (*reinen Richtungsurteilen*) im Zusammenhang mit einer Verwirklichung früher *Farbbeurteilung*, die allein durch *Grenzbeurteilung* verwirklicht wird, ist nun in den verschiedenen Kunstgebieten ein sehr verschiedener. Beim Vergleich zwischen den Skulpturen der *Baseler* Gallus-pforte einerseits (*Beenken*, Seite 257, 259) und z. B. japanischen Werken der *Suiko*-Periode oder griechischen Werken des 6. Jahrh. andererseits ergibt sich ein großer Unterschied, der an schon aus der Anfangsstufe bekannte Erscheinungen erinnert. In der ägyptischen Kunst konnten nebeneinander zwei Arten der *Durchbeurteilung* mehrerer *Teilfarbflecke* unterschieden werden: bei der einen erstreckte sich diese *Weiterbeurteilung* gleichmäßig über sämtliche Farbflecke, während die andere — auf Grund der Unterscheidung von *Haupt-* und *Nebenfarbflecken* — nicht alle Farbflecke gleichwertig betraf. Im Zusammenhang mit diesen Tatsachen war die Frage aufgeworfen worden, inwieweit die *Weiterbeurteilung* den ursprünglich vorhandenen *Denkzusammenhang* erhalten bzw. verunklären könnte. Die gleiche Frage drängt

sich auf beim Vergleich abendländisch-mittelalterlicher Leistungen. Die Skulpturen der *Baseler* Galluspforte z. B. (*Beenken*, Seite 257, 259), der *Benninghausener Crucifixus* (*Beenken*, Seite 213) und ähnliche Werke weisen eine derartig gleichwertig durchgeführte *Weiterbeurteilung* auf, daß der ursprüngliche Tatbestand gegenüber dieser zurücktritt. Das Gegenteil ist in der griechischen wie in der ostasiatischen Kunst zu beobachten.

Der Übergang der *Richtungs*verwirklichungen in *Grenz*verwirklichungen kann in einigen Fällen tatsächlich als *allmählicher Übergang* eines *Richtungsurteils* („Falte") *in* ein *Grenzurteil* („Faltengrenze") erkannt werden, z. B. an den „Röcken" der sitzenden Göttinnen auf den delphischen Friesen (K. i. B. I, Heft 7, Seite 210, 1); folgt man von oben nach unten dem Verlauf der „Falten", so erkennt man unterhalb der „Kniee" die Stelle, wo ungefähr die *Richtungsbedeutung* aufhört und die *Grenzbedeutung* beginnt. Ferner bei der attisch-ionischen Kore Nr. 674 (Abb. 18); hier sind die — *ausgedehnt beurteilten* — *Richtungsstriche* („am Ärmel zusammengeraffte Falten des Mantels") *unmerklich in die Grenzverwirklichungen* bzw. die *Teilfarbflecke* „unterhalb des Arms" *übergehend* vorgestellt. Die vollzogene Umwandlung einer *Richtungs*verwirklichung in eine *Grenz*verwirklichung läßt sich ferner genau beobachten, wenn die früheren *Richtungsstriche* ausgedehnt beurteilt waren wie Schnitt 3a; anstatt der beiden *Grenzstriche* (Abb. 3a) mit einem dazwischen liegenden Farbfleck handelt es sich nunmehr um zwei *Grenzen*, die zu verschiedenen *Teilfarbflecken* gehören: bei den Evangelisten des *Alpirsbacher* Lesepults (*Beenken*, Seite 121, 123, 125) die „Falten über den Beinen", „über und unter den Armen", die „Schoßfalten"; und dieselben Tatbestände bei der chinesischen *Boddhisattva*-Figur des *Münchener* Ethnographischen Museums (*Scherman*, Zur altchinesischen Plastik, *München* 1915 (in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akademie der Wissenschaften 1915, 6, Abb. 19). In derartigen Denkmälern ist die *Weiterbeurteilung* von Beständen, wie sie Abb. 22 in den drei mittleren Figuren enthält, deutlich faßbar. Die *Richtungsbeurteilung* dieser *Grenzen* (der frühern *Richtungsstriche*) bleibt zunächst — abgesehen von dem Wechsel der logischen Bedeutung — unverändert. Die *einseitg begrenzten Nebenfarbflecke* bilden mit dem ausgeprägten *Richtungszusammenhang* untereinander einen Bestand, der trotz seiner klar verwirklichten Bedeutung hinsichtlich der in dieser *Grenzbeurteilung* enthaltenen *Richtungs*tatsachen besonders beachtet werden muß. In dieser Beziehung sind etwa zu nennen: die ephesische Säulensockel-Figur (K. i. B. Seite 203,3); die Nike von *Delos* (K. i. B. Seite 207,2); die erwähnte *Boddhisattva*-Figur des *Münchener* Ethnographischen Museums; die *Avalokitesvara*-Figur der Sammlung *Freer* in *Washington* aus dem 6. Jahrh. (*Ashton*, Abb. 20); einige Figuren der Höhlengrotten von *Yünkang* und *Longmen* (*Chavannes*, Nr. 269, 270, 346). Das *Widukind*-Denkmal in *Enger* (*Beenken*, Seite 47)); die *Werdener* Arkadenreliefs des 11. Jahrh. (*Beenken*, Seite 33, 35). Die *Richtung* der *Grenzen* der einzelnen *Teilfarbflecke* ist derart zusammenhängend vorgestellt, wie während der Anfangsstufe die der *Richtungsstriche*. Der in der ägyptischen Kunst festgestellte *Denkzusammenhang* zwischen den einzelnen *Richtungsstrichen* untereinander und zwischen den *Richtungs*- und *Grenzstrichen*, der „*Richtungszusammenhang*", ist also in der zweiten Stufe

gleichfalls vorhanden, auch bei *reiner Grenzverwirklichung*. Nun erstreckt sich dieser *Denkzusammenhang* zunächst nur auf die *nach einer Seite hin* vollständig *begrenzten Teilfarbflecke*, die innerhalb des *Gesamtfarbflecke* verwirklicht wurden; nicht auch auf die *Haupt-* und *Nebenfarbflecke mit einseitger Begrenzung und unmerklichem Übergang ineinander*. Erst nachdem auch für die *nach einer Seite hin vollständig begrenzten Teilfarbflecke unmerklicher Übergang ineinander* bzw. *in den Gesamtfarbfleck A* geschaffen ist, vollzieht sich die Erweiterung des *Denkzusammenhanges* auf sämtliche vorhandenen *Grenz*verwirklichungen. In den Skulpturen der *Gröninger* Empore im *Berliner* Museum (*Beenken*, Seite 137, 139) oder in den Reliefs des *Magdeburger* Domremters (*Beenken*, Seite 141—143, 145) sind die Anfänge dieser *Weiterbeurteilung* zu erkennen; daneben in der samischen Statue des *Aeakes* (K. i. B. Seite 202, 3, 4), in den Metopen des Athener-Schatzhauses in *Delphi* (*Homolle*, Fouilles de *Delphes*, *Paris* 1909, Band 4, Tafel 38) oder bei *Pamphaios*, *Euthymides* und *Euphronios* in der Vasenmalerei; bei der *Avolokitesvara*-Figur des *Bostoner* Museums aus dem Jahre 570 (*Ashton*, Abb. 28); bei der *Hokan-Nyoirin* in *Horyuji* (*With*, Abb. 124—128) oder dem *Fugen-Bosatsu* und *Monju-Bosatsu* in *Horyuji* (*With*, Abb. 95, 97 und 98—101).

In den *Denkzusammenhang* sämtlicher *Bestände*, die als verwirklichte *Beurteilungen* von ‚*Gewand*' anzusehen sind, werden zuweilen *Einzelbestände* einbezogen, die hinsichtlich des gegenständlichen *Anlasses* nichts mit diesen zu tun haben. So finden sich vielfach in der ostasiatischen Plastik in den allgemeinen *Denkzusammenhang* einbezogen nicht nur solche *Einzelbestände*, die am *Anlaß* selbst nebenbei festgestellt worden sind (wie etwa „Borten", „Saumstreifen" usw.), sondern auch solche, für deren Beurteilung nur die bestehende *Verwirklichung*, das betreffende *Kunstwerk* selber, den *Anlaß* abgegeben haben kann (hier ist an Leistungen der japanischen Bronceplastik gedacht wie etwa: With, Seite 76 oder 157); die kleineren Punktreihen, welche mit der Grenzverwirklichung des „Gewandes" in Zusammenhang auftreten, können nicht auf einen bestimmten gegenständlichen *Anlaß* zurückgeführt werden. Sondern diese einzelnen *Richtungsbestände* sind als *Weiterbeurteilung* des durch die Verwirklichung: „Gewand" gegebenen *Richtungs-Zusammenhanges* anzusehen, des in der verwirklichten *Grenzbeurteilung* enthaltenen *Richtungs-Zusammenhanges*.

Dieselben Tatbestände lassen sich in der abendländisch-mittelalterlichen Kunst feststellen; etwa die Bronce-Reliefs eines Reliquiars aus dem Kloster *Staffelsee* im *Münchener* National-Museum (K. V. Nr. 260) zeigen eine Fülle ganz entsprechender Beurteilungen oder z. B. die Broncegrabplatte des *Friedrich von Wettin* im Magdeburger Dom (*Beenken*, Seite 51,53). Aus der griechischen Kunst konnten keinerlei entsprechende Beispiele aufgefunden werden, so daß es sich wohl wieder um eine gewisse Verwandtschaft in der Stellung der ostasiatischen und der abendländisch-mittelalterlichen Künstler zu den *Anlässen* ihrer *Weiterbeurteilung* handeln wird. Schon einmal konnte auf eine derartige Verwertung der verwirklichten künstlerischen Leistung selbst für *Weiterbeurteilungen* des ursprünglichen *Gesichtsinneserlebnis-Anlasses* gerade in diesen beiden Kunstgebieten — im Gegensatz zu der griechischen Kunst — aufmerksam gemacht werden.

Die Untersuchung ist nunmehr bis zu dem Zeitpunkt geführt — und gelegentlich ist mit einzelnen Beispielen bereits die folgende Stufe beschritten worden —, wo wesentlich neue Momente für die 3-dimensionale Verwirklichungsweise in Kraft treten: die Berücksichtigung der Bedeutung des wechselnden Lichteinfalls für alle 3-dimensionalen Verwirklichungen (mittels „Unterschneidung") und die sog. „Modellierung", d. h. die Ausdehnung der auf Abb. 5 erläuterten Beurteilungsweise auf alle einzelnen *Teilfarbflecke* eines *Gesamtfarbflecks*. Der Zeitpunkt, zu dem diese neuen Denkleistungen sich durchsetzen, ist in der griechischen Kunst die zweite Hälfte des 6. Jahrh. vor Chr., in der japanischen Kunst die zweite Hälfte des 7. Jahrh. nach Chr. (Ende der *Suiko*-Periode und *Hakuho*-Periode), in der abendländisch-mittelalterlichen Kunst die zweite Hälfte des 12. Jahrh. Dabei ist etwa an solche Denkmäler gedacht wie: die Kore des *Antenor* von der athenischen Akropolis (K. i. B. Seite 213, 5), die thronende weibliche Gottheit des *Berliner* Museums, die *Tooindo-Kwannon* (*With*, Abb. 130—132), die *Kokuzo* in *Nara* (*With*, Abb. 60—63), die *Gustorfer* Schrankenskulpturen (*Beenken*, *Seite* 163, 165, 167—169), den Altarvorsatz von *S. Kastor* in *Coblenz* (*Lüthgen*, Romanische Plastik in Deutschland, *Bonn-Leipzig* 1923. Abb. 62b).

Zum Abschluß können auf Grund der angestellten Untersuchungen folgende Feststellungen gemacht werden: In den räumlich und zeitlich weit getrennten Kunstgebieten, deren Leistungen berücksichtigt worden sind, sind keine verschiedenen *Denkvoraussetzungen* vorhanden. Die frühesten Denkleistungen sind völlig übereinstimmend, und die erkennbare Weiterbildung der „*Erstbeurteilung*", die aus den Verwirklichungen des künstlerischen Denkens erschlossene Entwicklung des frühen künstlerischen Denkens, ist überall im *Anfang* dieselbe. Ohne die Annahme einer gegenseitigen Abhängigkeit läßt sich das Fortschreiten von einfachen *Richtungsüberlegungen* zu komplizierteren überall verfolgen, ferner das Fortschreiten in der Beurteilung eines beliebigen Farbflecks überhaupt: von einfacher *Richtungsbeurteilung* zu *bestimmter Ausdehnungsbeurteilung*. Als logische Weiterbildung mit den zur Verfügung stehenden *Denkvoraussetzungen* bauen die Leistungen der jeweils folgenden Periode auf denen der vorhergehenden sich auf: Der Ausgang war der von *bestimmter Beurteilung der Richtung* in der *Begrenzung der gemeinten Farbflecke*, der *Richtung* als möglicher *Erstbeurteilung* eines Farbflecks („Gewandfalten"), der *Richtungs-Unterscheidung* als einfachster Verwirklichung der Beurteilung von *Richtungs-Veränderlichkeit*, der *Richtung* als Gesichtspunkt für zusammenhängende Beurteilung einer Reihe von *Einzelurteilen*; der Fortgang war der zu *bestimmter Beurteilung der Ausdehnung* des gemeinten Farbflecks, zu der Unterscheidung *A-gemeinter* und *U-gemeinter Teile innerhalb eines Farbflecks*, zu der Verwirklichung dieser Beurteilung durch *bestimmte Ausdehnungsbeurteilung*, zur *Unterscheidung* von *vollständig bezw. unvollständig umgrenzten*-Farbflecken *mit* bzw. *ohne unmerklichen Übergang ineinander*, zu *Denkzusammenhang* einer Reihe von *Teilfarbflecken* hinsichtlich ihrer *Ausdehnungsbeurteilung*. Der Wechsel in der logischen Bedeutung ursprünglicher *Richtungsurteile* ist gleichfalls überall eingetreten; trotz der neuen Bedeutung *(Grenze!)* bleibt zunächst der ursprüngliche Zusammenhang zwischen den *Einzelurteilen* erhalten und wird erst nach und nach —

zugunsten einheitlicher *Ausdehnungsbeurteilung* — ausgeschaltet. Mit der allmählichen Ausschaltung aller *reinen Richtungsurteile* wird eine neue Einheitlichkeit der Vorstellung gewonnen, die auf fast ausschließlicher Verwendung ven *Grenz*überlegungen beruht. In der kunstgeschichtlichen Forschung ist zuweilen die Rede von „gebügelten" oder „noch nicht modellierten Falten"; diese Ausdrücke wollen Denkmäler der Stufe charakterisieren, die soeben untersucht wurde; d. h. Denkmäler verhältnismäßig einfacher *Ausdehnungsbeurteilung* — im Vergleich mif späteren Leistungen — ohne weitgehende *Durchbeurteilung im Einzelnen.*

Die eben angeführten Ergebnisse der Untersuchung können für eine Erklärung des Begriffs: „archaisch" geltend gemacht werden; denn sie haben sich aus dem Studium der frühen künstlerischen Denkleistungen sehr verschiedener Kunstgebiete in gleicher Weise ergeben. Sie betreffen durchaus übereinstimmende Denkvorgänge dieser Gebiete und dürften daraufhin auch für weitere Kunstgebiete Gültigkeit beanspruchen. Die gelegentlich festgestellten Unterschiede betrafen nur die *Gesichtsinneserlebnis-Anlässe.* Eine Erklärung des Begriffes „archaisch" ist wegen der sehr bedeutenden Einschränkung des Themas der Untersuchung — von vornherein — ausgeschlossen. Die für diese Untersuchung allein in Frage kommenden *Teilbestände* der erwähnten Denkmäler („Gewand"-tatsachen) sind nicht die wesentlichen und am weitesten fortgeschrittenen Bestände der „archaischen" Leistungen; aber gerade deswegen wurden sie ausgewählt, denn sie ließen bis ins Einzelne deutlich ganz einfache Leistungen früher Kunst erkennen, die in anderen Beständen (z. B. „Köpfe" oder „Körper") bereits weit überholt waren.

Da für alle untersuchten Kunstgebiete gleiche *Denkvoraussetzungen* nachweisbar sind, liegen die Unterschiede der künstlerischen Leistung nur in einer andersgearteten *Weiterbeurteilung* mit diesen gleichen Denkmöglichkeiten; und nur in diesem Sinn wird eine „ägyptische" Kunst von einer „chinesischen" oder „japanischen" Kunst zu trennen sein, und von diesen wieder eine „griechische" oder eine „abendländisch-mittelalterliche" Kunst.

BEMERKUNGEN ZU DER NEUHERAUSGABE DER HAARLEMER MICHELANGELO-ZEICHNUNGEN DURCH FR. KNAPP[1])

VON

E. PANOFSKY

Mit 25 Abbildungen

Die Kritik der Michelangelo-Zeichnungen steht, so dankenswert und gründlich die von vielen Seiten geleisteten Vorarbeiten auch sind, gerade heute recht eigentlich in ihren Anfängen; wir müssen froh sein, wenn es uns gelingt, das Material zunächst mit einiger Wahrscheinlichkeit in „Sicher Echtes", „Sicher Unechtes" und „Zweifelhaftes" aufzuteilen (denn eine positive Kritik, d. h. eine Zuweisung der ausgeschiedenen Zeichnungen an andere Meister, wird vorerst nur in seltenen Fällen möglich sein — zumal wenn wir fortfahren, die mißliebigen Stücke unter der Sammelbezeichnung „Sebastiano del Piombo" zu den Akten zu schreiben oder mit zufällig überlieferten Garzoni-Namen zu belegen); und selbst dieses bescheidene Ziel scheint noch in weiter Ferne, wenn es möglich war, daß von den 81 Michelangelozeichnungen, die Brinckmann jüngst als zweifellos authentisch veröffentlichte, rund 40, und zu einem nicht unbeträchtlichen Teil mit gutem Grunde, angezweifelt werden konnten[2]). So würden wir denn auch den Herausgeber der Haarlemer Zeichnungen, die jüngst in einem ersten Nachtragsbande zu dem großen Sammelwerk Karl Freys neu publiziert worden sind, nicht allzu hart richten dürfen, wenn er in der Beurteilung der Echtheitsfragen nicht immer das Richtige getroffen hätte; schließlich soll ja eine Gesamtpublikation die endgültige Klärung dieser Probleme weniger verwirklichen, als möglich machen, und sie stiftet durch die irrtümliche Aufnahme eines unechten Blattes geringeren Schaden, als durch die irrtümliche Auslassung eines echten.

Freilich darf diese Lizenz nicht bis zu dem Grade ausgenutzt werden, daß unter lauter Fehlbestimmungen sich nur gelegentlich eine zutreffende einschleicht, und mindestens müßte angesichts eines solchen „Standard-Work" und im Hinblick auf das hohe Maß von Selbstbewußtsein, mit dem der Herausgeber sein Auftreten als Fortsetzer des Freyschen Corpus ankündigt[3]), auf hinlängliche Akribie, ausreichende

[1]) Die Zeichnungen Michelagniuolos Buonarroti, Nachtrag zu den von Karl Frey herausgegebenen 3 Bänden, herausgegeben und mit kritischem Apparat versehen von Fritz Knapp, o. Professor an der Universität Würzburg. 1. Teil. Berlin, Julius Bard, 1925.

[2]) A. E. Popp, Belvedere 1925, S. 72 ff. Dabei sind auch die Urteile der Kritikerin selbst einer rapiden Wandlung unterworfen, was aber keineswegs einen Vorwurf bedeuten soll, zumal auch der Verfasser dieses bekennen muß, daß er selbst in einer ganzen Reihe von Echtheitsfragen noch keine endgültige Stellungnahme hat gewinnen können, und daß er unter die nur 20 Handzeichnungen, die er vor einigen Jahren in einem Bändchen der „Bibliothek der Kunstgeschichte" zusammenstellte, mindestens 3 aufgenommen hat, die er heute nicht mehr als echt anzuerkennen vermag.

[3]) „Hiermit übernehme ich die Hinterlassenschaft Karl Freys, des unermüdlichen Michelangeloforschers"; des weiteren gibt der Herausgeber der Hoffnung Ausdruck, er werde nach Abschluß dieses Unternehmens „genügend mit dem Wesen des Meisters verbunden sein", um „eine wertvolle letzte Sichtung des gesamten Materials" zu geben.

Literaturbenutzung und einwandfreie Qualität der Wiedergabe gerechnet werden können. Schon diese letzte Forderung bleibt unerfüllt; die Reproduktionen sind in dem neuen Band um nichts besser geworden als in den beiden alten, d. h. die Klarheit des Druckes läßt, z. T. wohl wegen des zu grob gekörnten Papiers, fast alles zu wünschen übrig, so daß sie meistens hinter der in der alten Marcuardschen Ausgabe von 1901 erreichten erheblich zurückbleibt, und noch immer herrscht die unleidliche Gepflogenheit, mit unzureichenden Mitteln den Eindruck einer Faksimile-Reproduktion vorzutäuschen, ohne wirklich eine solche zu geben. Alten Handzeichnungen eignet kraft der mannigfachen Verfärbungen des Papiers und kraft der unendlich differenzierten Tönung des Striches (zumal wenn auf demselben Blatte verschiedene Zeichenmaterialien zusammenwirken, und Sammlungsstempel und Aufschriften hinzutreten) neben ihrem Formwert ein ganz eigentümlicher koloristischer Reiz, dem die Reproduktionstechnik nur auf zwei Wegen gerecht werden kann: entweder sie schafft, wie es etwa in den Drucken der Prestelgesellschaft, den Oxford-Drawings und auch in der Marcuardschen Ausgabe der Haarlemer Zeichnungen geschehen ist, echte Faksimiles, die alle koloristischen Nuancen wiedergeben, und, wenn sie auch nie den Originalen „gleich" werden können, doch wenigstens eine zuverlässige Anweisung auf deren farbigen Reichtum geben; oder aber sie begnügt sich, bei bescheideneren Mitteln, mit einer Wiedergabe in bloßem Schwarz-Weiß-Druck, der alle Farbnuancen in Helligkeitsnuancen übersetzt, d. h. die Farbphantasie des Beschauers nicht festlegt, sondern ihr vollkommen freien Spielraum läßt. In unserem Falle aber ist das geschehen, was heute auf keinen Fall mehr zulässig erscheinen sollte: der Eindruck der „Rötelzeichnung" soll dadurch erzeugt werden, daß eine einfache Lichtdruckplatte rot eingefärbt wird, wodurch aber naturgemäß nicht nur die eigentliche Zeichnung, sondern auch das Papier in rötlichem Tone erstrahlt; und, was das Schlimmste ist, dieser branstige Einheitston beherrscht auch solche Tafeln, deren Originale mehrere Zeichenmaterialien nebeneinander verwendet eigen. So befinden sich auf der in Taf. 309 reproduzierten Zeichnung neben den sechs Detailstudien in Rötel zwei Lapisskizzen, die in der Wiedergabe völlig unkenntlich geworden sind, und auf dem Original von Taf. 333 sind mehrere figürliche Darstellungen in schwarzer Kreide mit zahlreichen Architekturprofilen in Rötel vereinigt; all' dieses, samt dem schwarzen Sammlungsstempel und den bräunlichen Federbeischriften, erscheint in der Reproduktion im „Rötelton" — ein Verfahren, das die Farbphantasie weder in die richtige Richtung weist, noch frei läßt, vielmehr in ausgesprochener Weise mißleitet. Daß später zugefügte Überzeichnungen oder Weißhöhungen (z. B. Taf. 308 und 310; die Weißhöhung im ersteren und die Lapisvorzeichnung im letzteren Fall sind auch im Text nicht erwähnt) bei diesem Wiedergabeverfahren unkenntlich werden, versteht sich von selbst. Dabei erscheinen umgekehrt die Tafeln 334/335 (im Original mit Feder nachgezogene Rötelzeichnungen) und 317 (im Original reine Rötelzeichnung mit Federaufschrift) in Schwarzdruck — ein an und für sich, wie schon gesagt, wohl zulässiges Reduktionsprinzip befolgend, hier aber, wo dieses Reduktionsprinzip durch die andern Blätter durchbrochen wird, in der entgegengesetzten Richtung irreführend.

Was nun den textlichen Teil betrifft, so halten wir es für das Förderlichste, wenn wir die notwendigen Ausstellungen sogleich mit dem Versuch verbinden, die an die einzelnen Blätter geknüpften Probleme von Fall zu Fall von neuem zu erörtern, wobei wir abermals betonen möchten, daß auch wir uns keineswegs überall zu einer endgültigen Lösung dieser Probleme imstande fühlen.

Fr. 301/302.

Gerade der Nachfolger Karl Freys hätte nicht verschweigen dürfen, daß Frey selbst die Echtheit dieser beiden Zeichnungen in den entschiedensten Ausdrücken („Michelangelo kommt für sie nicht in Betracht") in Abrede gestellt hat [1]). Möglich, daß Knapp mit einer Äußerung Freys bekannt war, aus der hervorgeht, daß dieser seine Zweifel nachträglich zurückgezogen hat; allein dann hätte eben diese Äußerung mitgeteilt werden müssen. Jedenfalls ist Freys Ablehnung mehr als berechtigt: die Zeichnungen, die, wenn echt, nur Jugendwerke sein könnten, gehören in die Zeit um 1550, da die Mittelfigur von Fr. 301 bereits die Kenntnis von Gestalten voraussetzt, die erst nach 1542 entstanden sind: der Rahel und der Lea des Juliusgrabes, als deren Synthese sie bezeichnet werden darf. Damit entfällt auch die Vermutung Knapps, daß die Zeichnung als eine nach Quattrocentovorbildern kopierte „Anbetung der Könige" zu interpretieren wäre - - eine Vermutung, der auch die Tatsache entgegensteht, daß die mittlere Figur, die gegenwärtig zu der rechten (männlichen) hingesetzt, nur links von der vorauszusetzenden Madonna denkbar wäre. Es handelt sich bei den Zeichnungen offenbar um das Studienblatt eines Künstlers, der nebeneinander Michelangelo- und Quattrocentoreminiszenzen festzuhalten versuchte, und dabei in der Faktur (möglicherweise mit bewußter Fälschungsabsicht) die Jugendzeichnungen Michelangelos zu imitieren strebte [2]). Wer dieser Künstler war, vermögen wir nicht anzugeben, doch läßt sich vermuten, daß er neben den Zeichnungen Michelangelos auch diejenigen Bandinellis gekannt hat, - - ohne daß er aber deswegen mit Bandinelli selbst identifiziert werden dürfte.

Fr. 303—306 (unsere Abb. 1 und 3).

Fr. 303 und 305 reproduzieren die berühmten Akte aus dem Schlachtkarton (O und P nach Köhlers Bezeichnung), die von Brinckmann [3]) als unecht erklärt wurden, während Knapp sie mit leidenschaftlichem Eifer verteidigt. Der Verfasser hat Brinckmanns Zweifel stets geteilt und hält seine Argumente auch heute noch für durchaus überzeugend [4]), zum mindesten durch Knapps Gegengründe in keiner

[1]) Michelangelo Buonarroti, Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und seiner Kunst 1907, S. 22.

[2]) Daß Michelangelo in seiner Jugend nach den großen Meistern der Vergangenheit, und insbesondere nach Masaccio, gezeichnet hatte, war ja im 16. Jahrhundert allgemein bekannt; eine sicherlich nicht vor dem vierten Jahrzehnt entstandene Masacciokopie aus seinem weiteren Umkreis wird weiter unten erwähnt werden (vgl. Anm. 30).

[3]) A. E. Brinckmann, Michelangelozeichnungen, 1925, Nr. 84/85, und mit ausführlicher Begründung Z. f. b. K. 1925/26, S. 219 ff.

[4]) Vgl. Brinckmanns Zitat einer brieflichen Äußerung des Verfassers, Z. f. b. K., a. a. O.

Weise widerlegt [1]). Gleichwohl erscheint uns die Frage verwickelter, als beide Parteien sich vorstellen.

Unter den Gründen, die Brinckmann gegen die Eigenhändigkeit der beiden Aktzeichnungen ins Feld führt, figuriert auch der Hinweis auf die Benutzung einer fetten schwarzen Kreide, die sonst von Michelangelo nicht verwandt worden wäre, hier aber sowohl für die beiden Aktzeichnungen, als für den flüchtigen Entwurf zu einer Ermordung des Holofernes, der sich auf der Rückseite der zweiten befindet (Fr. 306), benutzt worden sei. Nun wagen wir nicht zu entscheiden, ob jenes Material tatsächlich nie in echten Michelangelozeichnungen vorkommt — jedenfalls aber ist festzustellen, daß die von Brinckmann mit Stillschweigen übergangene Rückseite der ersten Schlachtkartonstudie (Fr. 304) nicht mit der verdächtigen Fettkreide, sondern mit der sonst üblichen harten Kreide hergestellt ist. Vor allem aber tritt diese Verso-Zeichnung, ebenfalls eine Aktstudie größten Formats, auch dadurch zu der Zeichnung der Vorderseite in Gegensatz, daß sie nicht das Geringste mit dem Karton zu tun hat, und es ist schwer begreiflich, wie man je auf den Gedanken hat kommen können, sie mit demselben in Verbindung zu bringen. Nicht nur, daß die Figur weder in der Grisaille von Holkam-Hall begegnet, noch auch durch irgendeine andere Kopie beglaubigt ist: sie kann ihrer ganzen Anlage nach in der be-

Abb. 1. Haarlem, Teylermuseum, Fr. 303. Kopie nach einer Figur des Schlachtkartons.

[1]) Wenn Knapp z. B. betont, daß auch die im Karton verdeckten Partien in den Zeichnungen zum Teil vorhanden sind, so behauptet er damit etwas, was Brinckmann nicht bestritten hatte: das Wesentliche ist ja eben, daß gerade diese Teile besonders schwach sind. Auch daß die Nachholung der aus der Zeichnung Fr. 303 ncht mehr unterzubringenden Teile (rechter Arm und rechter Fuß) bei einer eigenhändigen Studie sehr auffällig wäre, ist schwer zu bestreiten, und wenn der linke Arm stärker zurückgenommen ist, als auf der Grisaille in Holkham-Hall, so kann eine solche Variation auch einem

ühmten Komposition gar keine Stelle gehabt haben. Denn einmal bietet deren esamtanlage für ein frontal gesehenes „Gegenstück des berühmten Kletterers" (so tellt sich Knapp die Verwendung des Aktes vor, der seiner Meinung nach „am Uferrand knieen" sollte) gar keine Unterbringungsmöglichkeit — sodann aber, und as ist für die ganze Frage von einschneidender Bedeutung: die Zeichnung zeigt inen völlig andern Stil, und zwar den Stil des Michelangelo der zwanziger Jahre. Während die früheren Zeichnungen und Gemälde — und das gilt natürlich auch ür die den Stil des Kartons genau mitierenden Akte der Vorderseite — rößerere Muskelgruppen als bei aller einheit der Modellierung scharf voneinander getrennte Einzelformen nebeneinandersetzen, bekunden die Werke er zwanziger und frühen dreißiger ahre eine ganz andere Art der Formorstellung, die die ganze Körperberfläche in elastisch vibrierender inheit sieht, und sie in eine Fülle on kleinen und kleinsten, den räuselwellen eines Wasserspiegels ergleichbare Teilflächen differenziert[1]); den Beginn dieser Entwicklung bezeichnet ein Blatt wie die wundervolle Zeichnung zum Christus er Minerva Fr. 36, etwa 1516—18, hren Höhepunkt die Auferstehungszeichnung Fr. 19, das Kinder-Bachanal, die Saettatori und vor allem ie Skulpturen der Medicikapelle, sowie er „Sieger", dessen Hüft- und chulterpartie geradezu das Musterbeispiel dieses weichschimmernden „Buckelstils" darstellt. Und mit dem Sieger gehört unsere Zeichnung aufs engste usammen. Von den allgemeinen Stilanalogien abgesehen, stimmt sein Bewegungsmotiv im großen ganzen mit dem der Haarlemer Zeichnung überein, nur daß diese, möglicherweise eine Modellstudie, von der für den natürlichen Organismus fast unvollziehbaren Schraubendrehung absieht, dafür aber den Oberkörper ein wenig tärker gebeugt zeigt (betrachtet man die Florentiner Gruppe von der rechten Seite

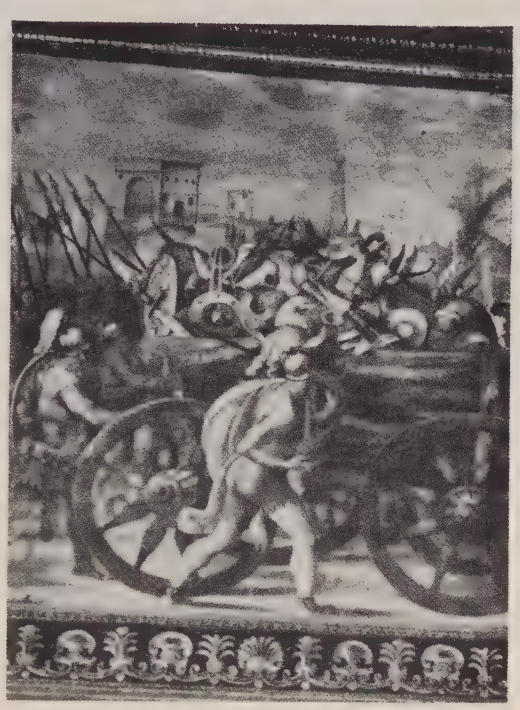

Abb. 2. Rom, Konservatorenpalast, Ausschnitt aus dem Triumph des Marius. Werkstatt des Pierino del Vaga (?).

Nachzeichner ohne weiteres zugetraut werden, zumal die erhaltenen Wiedergaben gerade in diesem Punkte etwas differieren (vgl. z. B. die bei Marcuard S. 9 abgebildete Kopie in Venedig, die den Rückenkontur vom linken Ellenbogen etwas überschnitten zeigt).

[1]) Was von der Modellierung des Körpers gilt, gilt nicht minder von seiner Bewegung: auch sie ist jetzt nicht mehr Kontrapost im Sinne eines Gegeneinanderführens von Teilaktionen, sondern im Sinne der gegensätzlichen Differenzierung einer Gesamtaktion.

her, so wird die Ähnlichkeit besonders deutlich); und hier wie dort begegnet die gleiche manieristische Zuspitzung des schwungvoll konturierten rechten Oberschenkels, der in der Zeichnung zweimal von außen und einmal von innen aufgenommen erscheint. Wir haben es also mit einer vermutlich etwas späteren und jedenfalls von einem andern Künstler gefertigten Zeichnung zu tun, die die Kenntnis der Siegergruppe voraussetzt, und mit dem Karton in keinerlei Zusammenhang steht.

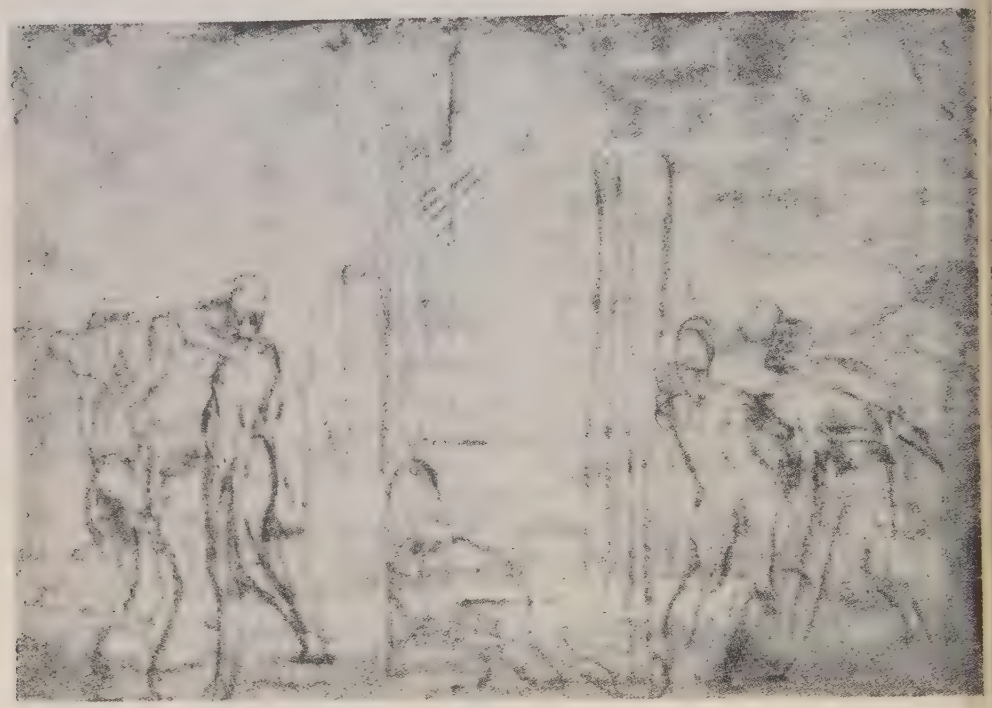

Abb. 3. Haarlem, Teylermuseum, Entwurf zu einer Darstellung der Judithgeschichte. Von gleicher Hand wie Fr. 303.

Wie verhält es sich nun mit der Judithskizze Fr. 304? Knapp, der sie ohne weiteres als Originalskizze für das Sixtinische Fresko in Anspruch nimmt, hat als einzigen Analogiefall für ihre Flüchtigkeit, ihre eigentümlich marklose Strichführung und ihre ungewöhnlich langgestreckten Proportionen die Zeichnung Fr. 155 c herangezogen. Das ist nun freilich kein sehr günstiger Ausgangspunkt für einen Stilvergleich, denn dieses Blatt ist selbst mehr als suspekt: es wurde bereits von Berenson als Schülerarbeit erklärt, und neuerdings von A. E. Popp sogar als dilettantische Kopie nach den Schergen rechts auf Fr. 59 angesprochen [1]). Immerhin, eine gewisse Verwandtschaft zwischen dieser Zeichnung und der Haarlemer Judithskizze ist ebensowenig abzuleugnen, als auf der andern Seite der Zusammenhang zwischen Fr. 155 c und Fr. 59 (der berühmten Auferstehungszeichnung des Brit. Mus.) übersehen werden

[1]) Die Medicikapelle, 1922, S. 162.

kann, wenn wir ihn auch nicht gerade als ein unmittelbares Kopieverhältnis auffassen möchten; somit erhalten wir auf diese Weise wenigstens einen Anhalt für die Datierung der Judithskizze: auch sie darf, da die Auferstehungszeichnung um 1525 entstanden sein möchte, unbedenklich in die zwanziger Jahre gesetzt werden; und eine letzte Bestätigung für diese Datierung bildet der Vergleich mit den in Abb. 4 in vergrößertem Ausschnitt wiedergegebenen Akten der eigenhändigen Zeichnung Fr. 47/48 (des in die Frühzeit der zwanziger Jahre [1]) datierbaren Entwurfs für die Flankengräber der Medicikapelle), mit denen unsere Judithskizze die langen Proportionen, den auffallend unartikulierten, in breiten weiten Strichen geführten Kontur und die kniegelenklose Bildung der Beine, ja auch die weitmaschige Hintergrundsschraffierung gemeinsam hat. Die Judithskizze ist also offensichtlich von einem Künstler hergestellt, der den Zeichenstil, den der Michelangelo der zwanziger Jahre für flüchtige Entwürfe ausgebildet hatte, wohl kannte, und da dieser Künstler mit dem Verfasser der beiden Schlachtkartonakte identisch zu sein scheint, so wird man alle drei Zeichnungen in die Zeit um 1525 datieren dürfen. Wer dieser Künstler gewesen ist, läßt sich auch hier nicht mit Bestimmtheit entscheiden; immerhin darf die Aufmerksamkeit auf einen merkwürdigen Umstand gelenkt werden: unter den Gründen, die Knapp für die Authentie der Schlachtkartonakte ins Feld führt, figuriert auch der Umstand, daß der linke Arm auf Fr. 303 „mehr zurückgenommen sei", sodaß der Ellenbogen den Rückenkontur überschneidet. Nun differieren die sonst erhaltenen Wiedergaben der betreffenden Figur gerade in diesem Punkt nicht unerheblich (vgl. z. B. die bei Marcuard S. 9 abgebildete Gruppe in Venedig, die gleichsam ein Mittelstadium zwischen Fr. 303 und der Grisaille von Hokham Hall veranschaulicht; Herr Dr. Wilde erklärt dieses Schwanken durch die interessante Vermutung, daß der Originalkarton an dieser Stelle, wie an anderen, besonders merkliche Pentimenti aufgewiesen habe), und nun begegnet eigentümlicherweise in dem Fries mit dem Triumph des Marius im Konservatorenpalast zu Rom (Abb. 2) eine Figur, die — allerdings im Gegensinn — gerade darin mit Fr. 303 übereinstimmt, worin Fr. 303 von der Figur der Holkham Hall-Grisaille abweicht, d. h. nicht nur in jener starken Überschneidung des Rückenkonturs durch den zurückgenommenen Ellenbogen, sondern

Abb. 4. Michelangelo, Ausschnitte aus der Zeichnung Fr. 47. (London, Brit. Mus.)

[1]) Daß gerade der Februar 1521 als terminus ante quem zu gelten habe, ist vielleicht doch nicht so sicher, wie A. E. Popp es hinstellt; ihre Aufteilung der Entwürfe in solche, in welchen mit den Proportionen der Sagrestia vecchia gerechnet worden wäre, und solche, die die heutigen Proportionen voraussetzen, begegnet, so bestechend sie anmutet, gewissen Schwierigkeiten, auf die hier nicht eingegangen werden kann.

auch in der spitzwinkligen Biegung des andern, erhobenen Armes (die scheinbar sehr untersetzte Proportion kommt auf Rechnung der Verkürzung, die sich aus der Schrägstellung des photographischen Apparates ergab). Die Fresken des Konservatorenpalastes sind zwischen der Werkstatt des Daniele da Volterra und der des Pierino del Vaga strittig, doch dürfte die letztere Zuschreibung die größere Wahrscheinlichkeit für sich haben. In diesem Falle könnte Pierino selbst als Schöpfer der Haarlemer Zeichnungen in Frage kommen, die in der Tat etwas sehr „Raffaelisches" an sich haben, und deren

Abb. 5. Beccafumi (?), Stich P. 4.

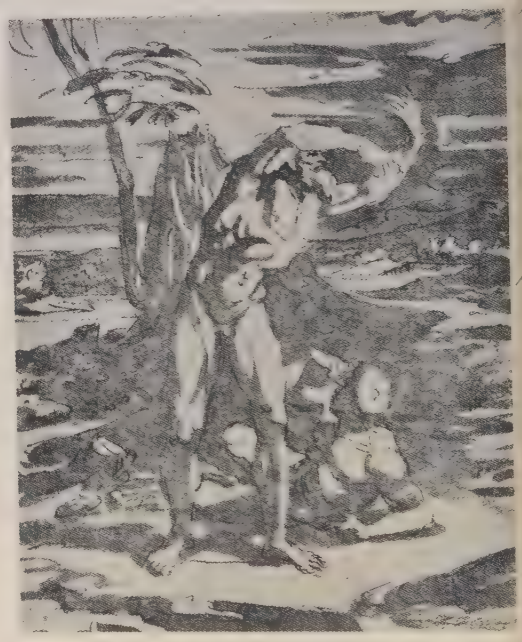

Abb. 6. Zeichnung zum Stich P. 4 von Beccafumi (?). Hamburg, Kunsthalle.

Qualität, obgleich sie nur Kopien sind, doch jedenfalls so hoch ist, daß nur ein wohlgeübter Künstler und nicht ein bloßer Handwerker oder Schüler als ihr Verfasser in Frage kommt. Pierino weilte bekanntlich 1523 in Florenz und könnte bei dieser Gelegenheit die Akte des Schlachtkartons kopiert und die Judithskizze verfertigt haben Eine andere Möglichkeit bestünde darin, den Autor der Zeichnung in Giovanni da Udine zu vermuten, der wenige Jahre später in Florenz war und mit Pierin del Vaga eng verbunden lebte; und in diesem letzteren Falle wäre es nicht ganz ausgeschlossen, die Judithskizze als einen flüchtigen Vorentwurf für eines der niemals zur Ausführung gelangten Lünettenfresken der Medicikapelle in Anspruch zu nehmen [1]). Gerade

1) Die Komposition der Zeichnung weicht von der des Sixtinafreskes nicht unerheblich, ja geradezu grundsätzlich ab: indem das Zelt des Holofernes in die Mitte gerückt ist, und indem die (aus dem Zentrum auf die linke Seite versetzte) Frauengruppe in den beiden angstvoll lauschenden Wächtern ein fast symmetrisches Gegenstück erhält, ist die Anordnung zu einer ausgesprochen zentralistischen undfrontalisierten geworden, und der Gesamtumriß der Konfiguration wäre mit weit geringeren Veränderun-

Giovanni da Udine war ja derjenige Künstler, der für die Ausführung der Malereien in der Medicikapelle in Aussicht genommen war, und es ist keineswegs ausgeschlossen, daß er sich in der Zeichnung 304 mit dem Problem in einer ersten Rapidskizze auseinanderzusetzen versucht hätte. Jedenfalls muß ihr Schöpfer ein keineswegs durchschnittlicher, vielmehr in hohem Maße form- und phantasiebegabter Mann gewesen sein, dem – obgleich er die Zeichnung in Florenz gefertigt zu haben scheint – die Sixtinische Judithkomposition wohl vertraut gewesen ist. —

Abb. 7. Radierung nach einer Figur des Schlachtkartons. Hamburg, Kunsthalle.

Knapps Ehrgeiz geht übrigens über die Rettung der angezweifelten Entwürfe für bekannte Figuren des Schlachtkartons erheblich hinaus: er will den Karton um eine unbekannte Figur bereichern, die angeblich hinter der liegenden Figur N ihre Stelle gehabt hätte. Zu diesem Ende veröffentlicht er in Taf. 337 abermals (das erste Mal war es bereits in der neuen Ausgabe seines „Klassiker der Kunst"-Bandes geschehen) eine Zeichnung aus Schaffhausener Privatbesitz, die angeblich die Figur N darstellen soll, und die dahinter einen zweiten, stehenden Akt zeigt, der „auf der Grisaille von Holkham-Hall fehlt und bisher unbekannt" war. Kein Wunder, daß er bisher unbekannt war. Denn weder ist die liegende Figur der Knappschen Zeichnung identisch mit der Figur N des Michelangelokartons [1]), noch hat der dahinterstehende

gen, als A. E. Popp sie bei ihrer Rekonstruktion der anderen Lünettengemälde mit den vermutlich für diese bestimmten Zeichnungen vorgenommen hat, der Halbkreisform einzufügen — wobei die Bildarchitektur in engen Axialzusammenhang mit den Karyatidenpaaren treten würde, die die Doppelpilaster der Wandgliederung fortsetzen sollten. Ob diese Komposition sehr nach dem Geschmacke Michelangelos gewesen wäre, ist freilich eine andere Frage

[1]) Natürlich ist sie, wie fast alle derartige Gestalten dieser Epoche (bei Beccafumi allein begegnen

Akt irgend etwas mit dem Karton zu tun (wo hätte er da übrigens stehen sollen? Gerade die Gruppe M N O P ist in ihrem Zusammenhang besonders gut beglaubigt); die Zeichnung stimmt vielmehr, wie schon J. Wilde ermittelt hat [1]), mit einem Stich des Domenico Beccafumi überein, der — in den Umkreis des Sieneser Domparimentes gehörig — um 1530 — entstanden sein dürfte (Abb. 5). Nun kann man es einem Michelangeloforscher allenfalls verzeihen, wenn er nicht alle Werke Beccafumis kennt — aber er sollte sich zum mindesten die Unmöglichkeit vorstellen können, einen so ausgeprägt manieristischen, in einer einzigen Kurve ausschwingenden Akt mit den in schwerem Gegeneinanderarbeiten einzelner Gileder fast stoßweise bewegten Figuren des Schlachtkartons zusammenzudenken [2]).

Fr. 307.

Diese Zeichnung, die selbst der wahrlich nicht überkritische Thode bereits unter die zweifelhaften verwies, die aber Knapp, „wegen der zügigen Energie des Striches" und der „leidenschaftlichen Kraft des Blickes wie der Körperbewegungen" als echtes Blatt aus der Sixtinischen Zeit in Anspruch nimmt, ist jüngst von Buisman als Vorstudie für ein Fresko des Primaticcio in Fontainebleau erkannt worden [3]). Daß sie

---

ähnlicher Figuren mehr als ein halbes Dutzend) aus der Liegefigur des Kartons entwickelt worden, aber sie setzt daneben bereits die Kenntnis des Raffaelischen Heliodormotivs voraus, das — seinerseits von der Figur N nicht unabhängig, und auch durch Marc Antons „Parisurteil" enorm verbreitet — späterhin sogar auf Michelangelo selber zurückwirken sollte (vgl. die „Venus" und den Paulus des ersten Paolinafreskos).

[1]) Vgl. A. E. Popp in „Die Kunstliteratur" (Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst), LVIII, 1924 25, S. 133. Schon ein Blick in Hermann Voß' „Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz" (Abb. 55) hätte genügt, um den Herausgeber zu zeigen, in welchen Zusammenhang seine „bisher unbekannte" Schlachtkartonzeichnung gehört.

[2]) Es sei erlaubt, in Abb. 6 eine ebenfalls mit dem Stich Beccafumis übereinstimmende Zeichnung zu veröffentlichen, weil sie ein recht schönes Blatt ist und sich zufällig in Hamburg befindet. — Das Verhältnis der beiden Zeichnungen zu dem Stich ist um so schwerer zu beurteilen, als nicht feststeht, ob Beccafumi selber den Grabstichel geführt hat, oder ob es sich um die Arbeit eines berufsmäßigen Reproduktionsstechers handelt. In jenem Fall würde die Tatsache, daß keine der beiden Zeichnungen dem Stich gegenüber spiegelverkehrt erscheint, für die Annahme sprechen, daß sie nach dem Stich kopiert wären; in diesem (der uns wahrscheinlicher vorkommt) könnte es sich um Vorentwürfe handeln, die vom Stecher unter Zuhilfenahme des Spiegels auf die Platte übertragen worden wären, womit auch der Umstand seine Erklärung fände, daß der Stich in manchen Dingen mehr mit der Schaffhausener, in andern mehr mit der Hamburger Zeichnung übereinstimmt; die letztere käme dann als eigenhändige Beccafumizeichnung in Frage.

Nicht uninteressant ist es, daß der alte Inventarisator der Hamburger Kunsthalle den umgekehrten Fehler begangen hat, wie Knapp. Hat dieser, der wohl die Grisaille von Holkham Hall, nicht aber den Beccafumistich kannte, eine mit diesem Stiche übereinstimmende Zeichnung als „Michelangelo" veröffentlicht, so hat jener, der umgekehrt sehr wohl den Beccafumistich, nicht aber die (erst nach seiner Zeit veröffentlichte) Grisaille kannte, eine wohl im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts entstandene, hinsichtlich ihrer Herkunft nicht ganz leicht zu bestimmende, vermutlich venezianische Radierung als „Beccafumi" inventarisiert. Auch dieses anscheinend recht seltene Blatt sei den Fachgenossen vorgelegt, da es bisher unter den Wiedergaben nach Figuren des Schlachtkartons nicht angeführt zu sein scheint, und — qualitativ keineswegs reizlos — ein recht bemerkenswertes Geschmacksdokument darstellt: der vom Feind aufgeschreckte Krieger ist zu einem in einer „Ruinenlandschaft" ruhenden und fast sentimental in dichte Baumkronen blickenden — man möchte sagen: dem Gesang der Vögel lauschenden — Schäferjüngling geworden (Abb. 7).

[3]) Brinckmann, Z. f. b. K., a. a. O.

on Michelangelo nicht herrühren kann, hätte — von allem andern abgesehen — ereits aus der den echten Blättern fremden raumhaften Beleuchtung mit einseitigem ichteinfall (vgl. besonders den Schlagschatten des rechten Unterarms auf Brust und auch) gefolgert werden müssen; daß sie in den Rossokreis gehört, stand für den Verasser von dem Augenblick an fest, in dem A. E. Popp die aufschluß- und folgereiche ntdeckung gelungen war, daß die Zeichnung Th. 473 (Brinckmann 65), als Vorstudie zu nem der erst von Niccolo dell' Abbate ausgeführten Odysseusfresken, in eben diesem mkreis entstanden ist [1]). Denn diese beiden Zeichnungen stehen einander bis in die inzelheiten der Formbehandlung hinein so nahe, wie das bei einer verschiedenrtigen Technik überhaupt möglich ist, und die Feststellung Buismans und Popps rgänzen einander in dem Sinn, daß sie das Ergebnis des Stilvergleiches durch die okalisierung beider Zeichnungen nach Fontainebleau bestätigen.

Fr. 308—312 (unsere Abb. 8).

Diese zu verschiedenen Fresken der Sixtinischen Decke, besonders zur Erchaffung Adams und zu den Sklaven rechts und links der Persica in Beziehung tehenden Zeichnungen sind zwischen Brinckmann, der erstmals ihre Echtheit in rage stellte [2]), und Knapp mit besonderer Heftigkeit diskutiert worden. Es scheint ns kaum fraglich, daß sie allesamt nicht von Michelangelo herrühren, sondern als opien nach dem Fresko bzw. nach den Kartons betrachtet werden müssen; der eichner — und darin beruht eigentlich das wesentlichste Interesse, das diesen Blättern newohnt — hat sich aber zweifellos, und nicht ganz ohne Glück, bemüht, den Stil u treffen, der für Michelangelos echte Studienblätter aus der Sixtinazeit chaakteristisch ist, und es muß damit gerechnet werden, daß ihm auch solche zur Verigung standen. Sehr einfach liegen die Dinge bei Fr. 308 und Fr. 310 (übrigens andelt es sich auf Fr. 310 bei den zwei Beinstudien rechts und oben in der Mitte nicht m das linke, sondern um das rechte Bein Gott-Vaters, während der groß gezeichnete nterschenkel mit dem eingesetzten Ergänzungsstück tatsächlich das linke Bein ott-Vaters und nicht dasjenige des Engels darstellt; und bei Fr. 308 hätte bemerkt erden müssen, daß der Kopf des Sklaven nachträglich zu dem Rückenakt hinzurgänzt worden ist, mit dessen Halslinie er keineswegs zusammengeht). Denn hier t die Beleuchtung, in der die Dinge sich darstellen, derjenigen des Freskos so verandt, und gleichzeitig die Formgebung so unentschieden, daß die Nichteigenändigkeit der Stücke von vornherein außer Frage stehen sollte. Die Zeichnungen r. 309 und 311 dagegen machen in ihrer „skizzenhaften" Manier einen „originaleren" indruck, und auch die Stellung der Figuren im Blatt scheint auf den ersten Blick für

[1]) Belvedere, a. a. O. Ob das Blatt, wie Popp anzunehmen scheint, von Rosso selber stammt, ssen wir vorläufig dahingestellt, jedenfalls aber werden durch die Madonnenstudie der Rückseite (Abb. i Steinmann, Die Sixtinische Kapelle, Textband II, Nr. 43) noch zwei weitere, bisher zwischen Michelgelo und „Sebastiano del Piombo" strittige Louvreblätter (Th. 463 und 473, Brinckmann 36/37), wie vielleicht noch einige andere Zeichnungen (z. B. Th. 465, ebenfalls im Louvre) in eben diesen reis verwiesen.

[2]) Explicite hat Brinckmann sich allerdings nur zu Fr. 308 geäußert, allein es ist anzunehmen, ß er auch Fr. 309—311 nicht anerkennen würde.

Eigenhändigkeit zu sprechen. Denn für den Kopisten ist es ja charakteristisch, daß er die Figur in der Richtung aufs Blatt stellt, die sie im ausgeführten Kunstwerk besitzt, während der Modellzeichner auf die Ränder des Zeichenblattes orientiert, sodaß in den häufigen Fällen, in denen eine fliegende Figur nach einem liegenden Modell gezeichnet wird, die Gestalt in der echten Zeichnung annähernd parallel zu einem der Blattränder erscheint, auch wenn sie im Bilde den Raum in schräger Rich-

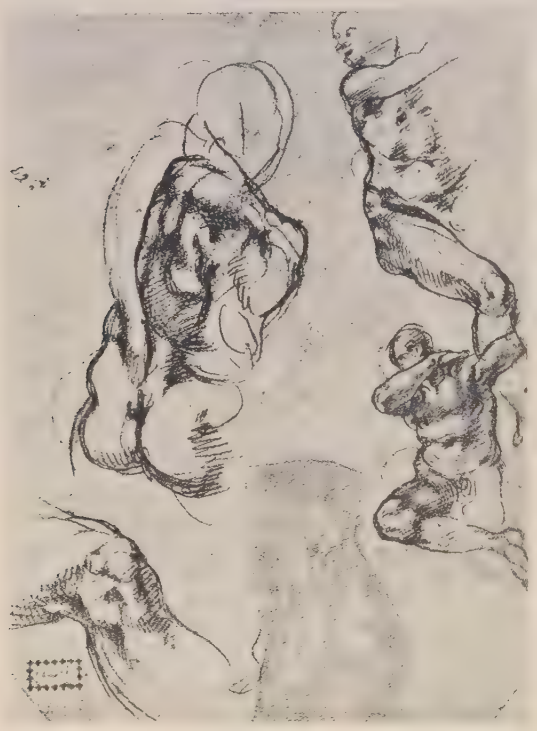

Abb. 8. Nachahmer Michelangelos. Verschiedene Details der Sixtinischen Decke. Haarlem, Teylermuseum. Fr. 311.

Abb. 9. Michelangelo, Ausschnitt aus der „Erschaffung Adams". Rom, Sixtinische Kapelle.

tung durchmißt; und so schien Knapp z. B. der Rückenakt auf Fr. 311 nach einem „sitzenden Modell" gezeichnet zu sein. Allein wenn wir den linken Arm Gott-Vaters auf Fr. 309 oder den linken Unterarm der sogen. „Eva" auf eben diesem Blatt betrachten, so zeigt sich, daß die im Fresko verdeckten Stellen im Gegensatz zu den übrigen Teilen so matt und leer ausgefallen sind, daß sie ohne Zweifel als hinzuergänzte aufgefaßt werden müssen; und was die Stellung des Rückenaktes auf Fr. 311 betrifft, so ist er keineswegs nach einem sitzenden Modell gezeichnet, sondern der Kopist hat das Blatt beim Zeichnen einfach mit der Breitseite nach unten gestellt: macht der Betrachtende es ebenso, so zeigt sich, daß dann die Lage des Körpers durchaus mit der im Fresko vorgebildeten übereinstimmt (vgl. Abb. 9). Es darf bemerkt werden, daß die ein wenig ungepflegte, man möchte sagen „krakelige" Zeichenmanier,

die in den Blättern 309 und 311 zugleich besticht und abstößt, auch auf einer echten Michelangelo-Zeichnung vorkommt, nämlich auf dem Blatt Fr. 4, der bekannten Studie zur Lybischen Sibylle. Allein was wie ein Beweis für die Echtheit der Haarlemer Blätter aussehen könnte, ist in Wahrheit ein entscheidendes Gegenargument. Denn jene „krakeligen" Striche finden sich auf der Zeichnung Fr. 4 nicht in der echten Hauptzeichnung (Fr. 4 a), sondern in der links neben sie gesetzten Wiederholung Fr. 4 c, die entgegen der Fieyschen Angabe nicht unter der Hauptzeichnung liegt, sondern (unter Umgehung der Hauptzeichnung) von einem sich übenden Nachahmer neben sie gesetzt worden ist. Es wäre keineswegs unmöglich, daß eben dieser Nachahmer es war, dem auch die Zeichnungen Fr. 309 und 311 zugeschrieben werden dürfen (Fr. 308 und 310 sind vielleicht von einer noch schwächeren Hand) [1].

Fr. 312/13.

Hier hat Knapp selbst die Echtheit nicht behauptet und möchte nur die beiden aufgeklebten Stücke retten, die aber ebensowenig als eigenhändig in Betracht kommen. Auch ist zu bemerken, daß die von Knapp herangezogene Haman-Zeichnung Fr. 281, wenngleich sie bisher tatsächlich „anerkannt" war, dennoch auf keinen Fall von Michelangelo sein kann — wie schon der ins Nichts verlaufende rechte Unterschenkel der rechten Figur und die Konturlosigkeit des Beines sowie des linken Unterschenkels der linken Figur beweisen: bei Michelangelo kommt es nicht vor, daß modellierende Schatten vorhanden sind, während die Konturen der betreffenden Teile fehlen [2].

Fr. 314—318.

Von diesen vier Zeichnungen darf nur das Blatt Fr. 315 Anspruch auf Echtheit erheben; doch hätte der Herausgeber bemerken müssen, daß der eine der hier dargestellten Grundrisse für das Vestibül der Libreria Laurenziana bereits eine ovale Treppe voraussieht, während der andere, sowie die Aufrißskizze, noch an der einfachen geraden Treppe festhält. Gerade diese Zeichnung läßt den Übergang von der Idee der geradlinigen Treppe zu der der ovalen (bald sollten sich beide bekanntlich verbinden) besonders deutlich erkennen [3]. Die Zeichnungen Fr. 314, 316 und 318 sind dagegen, obgleich sie selbst von A. E. Popp nicht angezweifelt wurden [4], keineswegs als authentisch einzuschätzen. Fr. 314 kopiert von verschiedenen Seiten das linke Bein des Giorno; daß es sich um Kopien handelt, zeigt einmal die unsichere Strichführung und die Tatsache, daß (was bei Michelangelo nie vorkommt) in der Außen-

[1] Auch die berühmte, den Zeichnungen Fr. 309 und Fr. 311 engstens verwandte Adamstudie Th. 51 (Abb. bei Steinmann, a. a. O. Nr. 19) kann, soweit ohne Kenntnis des Originals geurteilt werden kann, kaum als echt in Betracht kommen, wenn sie auch besser ist, als die von anderer Hand gefertigte flaue Kopie nach dem Sklaven links der Persica, die sich auf ihrer Rückseite befindet (Abb. bei Steinmann, ebendort, Nr. 20).

[2] Verfasser freut sich, diesen von ihm seit langem gehegten Zweifel von A. E. Popp, Belvedere a. a. O., geteilt zu sehen.

[3] Vgl. Panofsky, Monatshefte f. Kunstwissenschaft, 1922, S. 273, Anm. 1.

[4] Vgl. Popp, Medicikapelle S. 143.

ansicht des Beines die Modellierung weit genauer und energischer durchgeführt ist, als der Kontur — sodann gewisse Pedanterien der Formgebung, die ebenfalls für Michelangelo unmöglich sind, z. B. die kleinen Dreiecksfalten im Kniegelenk und der Kontur der Fußsohle, der unzweifelhaft die fertige Marmorform möglichst genau nachzubilden sucht; gerade die Zeichnung der Extremitäten und insbesondere der Füße geht bei echten Blättern nie derart ins Detail. Hier wirkt der Fuß beinahe wie auf den Zeichengrund aufgeklebt, da eben die (im Marmor fertig vorgebildete) Form ganz dünn umrissen und dann mit möglichster Exaktheit durchschattiert

Abb. 10. Daniele da Volterra, Skizze unbestimmten Vorwurfs. Haarlem, Teylermuseum, Fr. 319.

worden ist. Fr. 316–318 wurden bereits von Berenson bezweifelt, und diese Zweifel sind sicherlich begründet: es handelt sich hier zwar nicht, wie im Fall von Fr. 314, um unmittelbare Kopien nach den Marmorfiguren der Medicikapelle, sondern, wenigstens teilweise, um Zeichnungen nach Modellen, die in die Pose der berühmten Figuren gebracht wurden (daher die Andeutung von Gewandstücken auf Fr. 316); aber diese Modellzeichnungen haben in ihrer weichen und malerisch-breiten Manier keinen Anspruch darauf, als echte Werke Michelangelos zu gelten.

Fr. 319 (unsere Abb. 10 und 11).

Das Blatt ist bisher wohl nur deshalb unbezweifelt geblieben, weil man es nach Marcuards Vorgang auf die Phaëtonblätter Michelangelos bezog, indem man in den erschreckten und klagenden Figuren die Heliaden erblickte. Diese Deutung ist jedoch offenbar unzutreffend. Denn wäre wirklich die Phaëtonszene dargestellt, so dürften höchstens (nämlich selbst dann, wenn die liegende Gestalt rechts unten, aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz, als Phaëton selber anzusprechen wäre) fünf Figuren auf

dem Blatte zu erblicken sein, nämlich Phaëton, der Flußgott Eridanus und drei Heliaden. Hier dagegen sind tatsächlich sechs Figuren vorhanden, von denen fünf in

Abb. 11. Rückseite von Fr. 319.

mannigfach variierten Bewegungen des Entsetzens und der Abwehr auf ein in größerer Höhe sich abspielendes und anscheinend überraschend-plötzliches Ereignis bezogen sind. Eine bestimmte Deutung zu geben, fällt schwer. Man könnte sowohl an eine

Auferstehung Christi als an eine Bekehrung Pauli als endlich an die Zerschmetterung der Gesetzestafeln durch Moses denken, wenn man für diese letztere Darstellung die vehemente Auffassung voraussetzt, wie sie etwa in dem mit großer Wahrscheinlichkeit

Abb. 12. Haarlem, Teylermuseum, Fr. 323. Werkstattgenosse Michelangelos, Aktzeichnung aus der Zeit der Paolina-Fresken.

dem Daniele da Volterra zugeschriebenen Bilde in Dresden (Abb. bei Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, 1920, Abb. 34) verwirklicht worden ist. Damit ist bereits der Name des Künstlers genannt, dem das Blatt u. E. gehört: die ungewöhnlich schöne Zeichnung, die michelangeleske Motive in großer Zahl verwendet und technisch besonders der bekannten Auferstehungszeichnung Fr. 19 nahekommt, ist offensichtlich von derselben Hand wie Fr. 330 (ebenfalls in Haarlem), für die wir

weiter unten die Autorschaft Danieles zu erweisen versuchen werden (vgl. insbesondere die Ausfüllung der Figurenintervalle durch enge Parallellagen, die Beinformen, die Augendarstellung und, in der Gruppe rechts, die Vorliebe für eine verwickelte und nicht immer ganz klare Verschränkung von Gliedmaßen, die verschiedenen Personen angehören). — Die flüchtige Skizze der Rückseite (bei Knapp nicht abgebildet, welches Versäumnis in unserer Abb. 11 nachgeholt sei) kommt vollends für Michelangelo nicht in Betracht, auch wenn man ihr zugute hält, daß es sich bei ihr dem Anschein nach weniger darum handelt, eine Figur zu skizzieren, als darum, den renitenten Rötel zur Raison zu bringen, wobei die raschen und fahrigen Striche sich gleichsam nur zufällig zu einer menschlichen Gestalt zusammenfanden.

Abb. 13. Michelangelo, Ausschnitt aus der „Kreuzigung Petri", Rom, Capp. Paolina.

Fr. 320/21.

Obgleich die — einen Frauenraub darstellende — Zeichnung dem für die ganze Renaissance maßgebenden Prototyp derartiger Ringergruppen, dem Antäuskampfe Pollaiuolos, motivisch näherkommt, als die eigentlichen Antäuszeichnungen Fr. 145 oder gar Fr. 32, ist die Datierung „um 1530" zu früh. Das Blatt ist sicher nicht wesentlich vor Mitte des Jahrhunderts entstanden. Mit Michelangelo hat die Zeichnung nur mittelbar zu tun: sie gehört einem Künstler seines Kreises, aber keineswegs ihm selbst; eine gewisse Verwandtschaft verbindet sie mit der Venustizeichnung Schönbrunner-Meder 1173.

Fr. 322/323 (unsere Abb. 12).

Dies Blatt (Vorderseite: der Laurentius des Jüngsten Gerichts, Rückseite: Rückenakt) ist von Brinckmann, der aber auf die Rückseite nicht eingeht, mit einiger Zurückhaltung bezweifelt worden. Auch hier dürfte die Skepsis berechtigt sein: wenn es auch zuzugeben ist, daß die Zeichnung dem Fresko gegenüber gewisse nicht unerhebliche Veränderungen aufweist (Ersetzung der wagerechten und senkrechten Motive durch schräge — vgl. die Brustpartie, die Bauchfalten, die linke Hand und namentlich den linken Unterschenkel —, und relative Verminderung der Breitendimensionen), so ist doch das in der Mitte der Gesamtkonfiguration entstehende Loch zu unorganisch, als daß Michelangelo selbst als Autor betrachtet werden dürfte. Hinzukommt ein Umstand, auf den Herr Dr. Wilde uns aufmerksam gemacht hat: die rechte Hand des Laurentius könnte sich, der Lage des Unterarms entsprechend, nicht in genauer Profilansicht zeigen, sondern müßte nach hinten verkürzt erscheinen; im Fresko ist sie anscheinend erst durch ein nachträgliches, aus stilistischen Gründen erklärbares Penti-

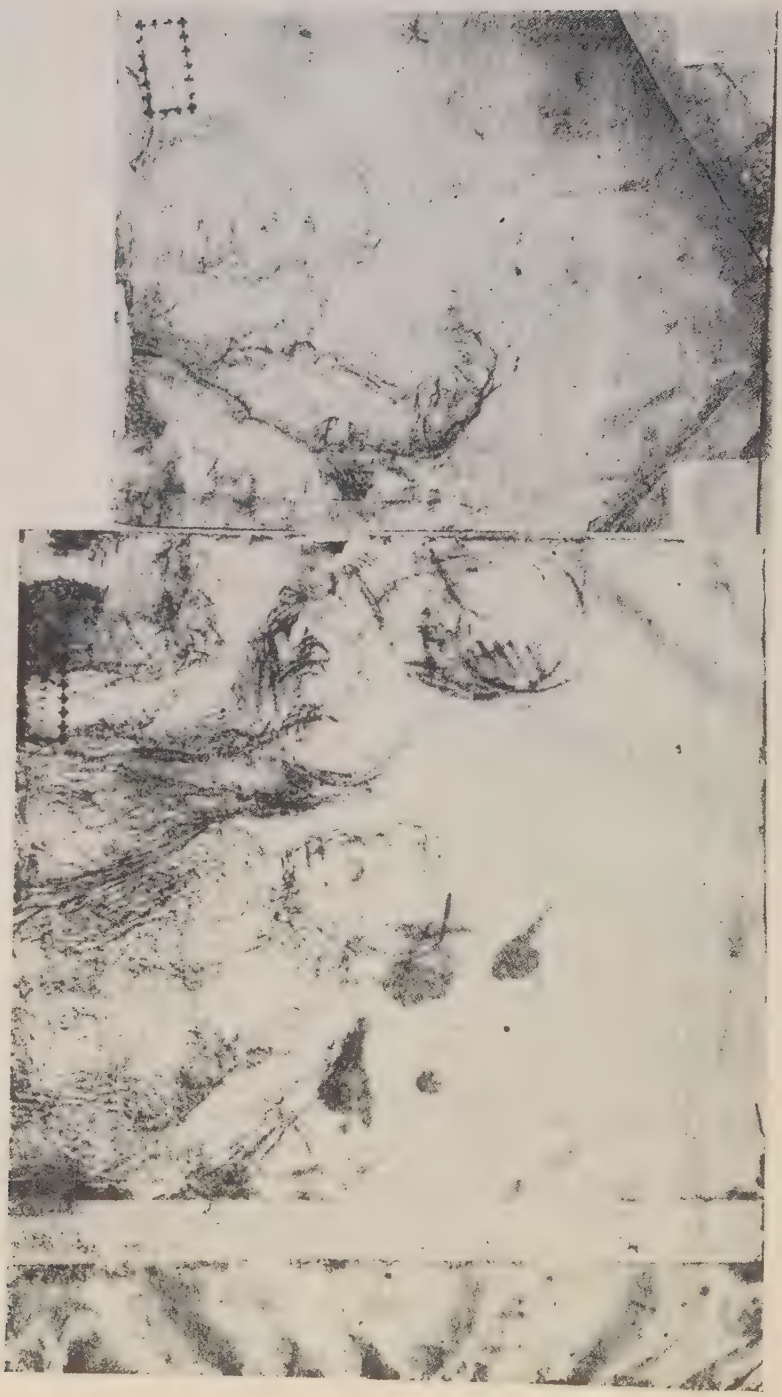

Abb. 14. Michelangelo, Entwurf zu einer Beweinung Christi. Haarlem, Teylersmuseum, Rückseite von Fr. 324 325.

mento von Michelangelos eigener Hand in ihre Profilstellung gebracht worden (denn wie bei andern großen Künstlern, so kann man auch bei Michelangelo in vielen Fällen beobachten, daß die für ihren Stil maßgebende Gesetzlichkeit in den endgültigen Formulierungen mit einer Klarheit und Eindeutigkeit verwirklicht wird, die den vorbereitenden Studien noch fehlt, und die nicht selten um den Preis der „unmittelbaren Frische" und des Naturmöglichen erkauft werden muß); in der Haarlemer Zeichnung aber, die, wenn sie echt wäre, doch eine Modellstudie sein müßte, ist die Profilstellung der Hand bereits vorausgesetzt. — Die Rückseite Fr. 323 — bestimmt von derselben Hand wie die Buonarroti-Zeichnung Th. 49 — gibt einen sehr rapid gezeichneten Rückenakt, der auch kaum als eigenhändige Arbeit des Meisters wird gelten können. Bemerkenswert ist aber jedenfalls, daß innerhalb des Michelangelo-Werkes diejenige Figur, die diesem Akte am meisten verwandt erscheint, nicht im Jüngsten Gericht, sondern in dem späteren Paolinafresko auftritt (es ist der Scherge links neben dem gekreuzigten Petrus; vgl. Abb. 12 und 13). Damit gewinnen wir, wie sich auch aus dem Folgenden ergeben wird, zum mindesten für die Zeichnung Fr. 323 einen terminus post quem: sie kann nicht vor der zweiten Hälfte des fünften Jahrzehnts entstanden sein; und wenn man nicht annehmen will, daß Vor- und Rückseite durch einen Zeitabstand von mindestens 7—8 Jahren getrennt wären, spricht auch dieser Umstand gegen die Ansicht, daß wir in Fr. 322 eine Originalstudie für den Laurentius vor uns hätten.

Fr. 324/325 (ehemals ein einziges Blatt bildend).

Die Zeichnungen der Vorderseite stammen jedenfalls aus derselben Zeit und höchstwahrscheinlich von derselben Hand wie Fr. 323. Die Bestimmung der in ihnen skizzierten vorgebeugten Figur, deren Motiv nach Steinmann durch den bekannten fliegenden Teufel aus Signorellis Verdammtenfresko inspiriert worden wäre, hat sich nicht nachweisen lassen: auch sie möchte aber eher in den Zusammenhang der Paolinafresken als in den des Jüngsten Gerichtes gehören — nicht nur wegen der engen stilistischen Verwandtschaft mit dem soeben besprochenen Rückenakt, sondern auch deshalb, weil das Bewegungsmotiv (Vornüberfallen mit Aufwärts- und Rückwärtswendung des scharf gedrehten Kopfes, und Griff der rechten Hand ans Hinterhaupt) am ehesten zu einem der entsetzten Gefolgsmannen auf der Bekehrung Pauli passen würde, wo in der Tat mehrfach verwandte Motive begegnen.

Die von Knapp erwähnte, aber nicht abgebildete Rückseite der Blätter Fr. 324/325 trägt eine — leider stark verstümmelte und verriebene — Darstellung einer Beweinung Christi (Abb. 14). Die genauere Besprechung dieser sehr wichtigen Zeichnung, die sicher von anderer Hand stammt als die Studien der Vorderseite, und die wir zunächst als eigenhändig zu betrachten geneigt sind (die Kombination von Schüler- und Meisterzeichnung auf einem und demselben Blatt ist ja gerade bei Michelangelo etwas durchaus Gewöhnliches), behält sich der Verfasser, der sie im Frühjahr 1924 in Haarlem „entdeckte" [1]), für einen Aufsatz vor, in dem ausführlicher

[1]) Wenigstens wurden die Blätter erst auf Anregung des Unterzeichneten von ihrer Unterlage abgelöst, und der Leiter des Teylermuseums, Herr Buisman, hatte noch kürzlich die Freundlichkeit, ihm zu bestätigen, daß man in Haarlem vorher von der Existenz der Verso-Zeichnungen keine Kenntnis gehabt habe.

über die Pietàdarstellungen Michelangelos und die Danielefrage gehandelt werden soll. Hier möge nur festgestellt werden, daß die Haarlemer Zeichnung sich stilistisch einerseits den Zeichnungen Fr. 252–254 (Austreibung der Wechsler), andererseits den Verkündigungsentwürfen Fr. 190, 259 und 260 anfügen läßt (der Engel von,

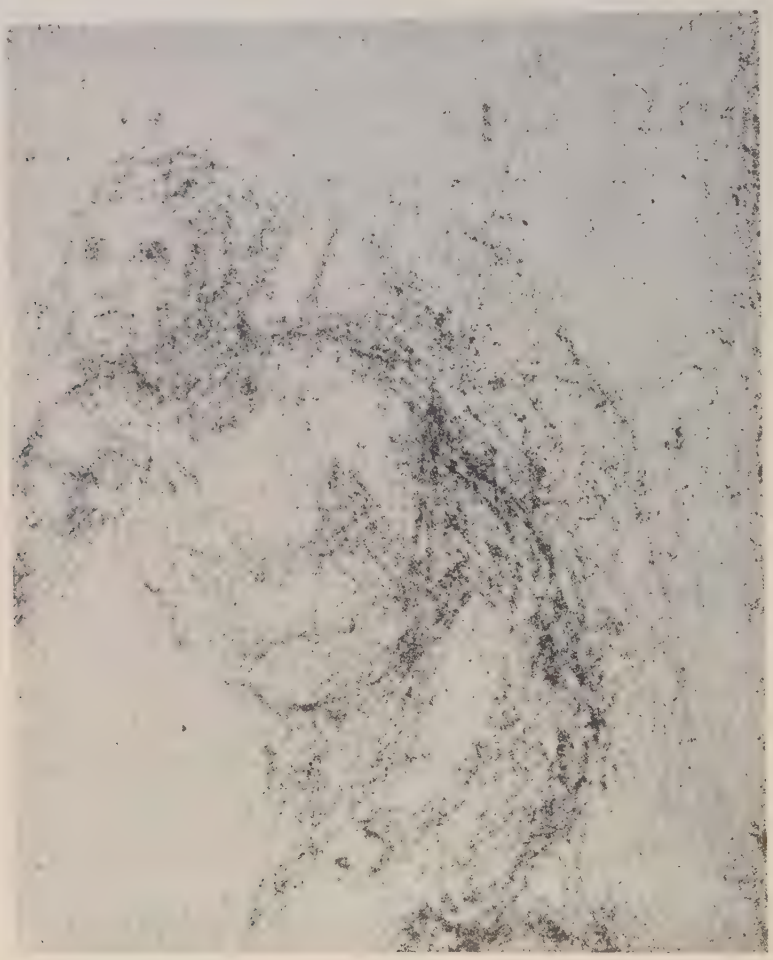

Abb. 15. Michelangelo, Verkündigungsengel, Ausschnitt aus Fr. 260. London, Brit. Mus.

Fr. 259 ist mit der rechten Frauengestalt der Haarlemer Zeichnung beinahe identisch (vgl. Abb. 15), und daß deswegen, ihre Echtheit vorausgesetzt, eine Entstehungszeit etwa um 1547 angenommen werden kann. Denn die Zeichnungen zur Austreibung der Wechsler sind sicher in der zweiten Hälfte des fünften Jahrzehnts entstanden, und von den Verkündigungszeichnungen Fr. 259–60 wissen wir, daß sie für ein Altargemälde des Marcello Venusti in der Capella Cesi bei S. Maria della Pace bestimmt war, die 1550 vollendet gewesen ist (Vasari, Vita des Simone Mosca); vor allem scheint

aber auch die innere Entwicklung des Pietàmotivs bei Michelangelo selbst unsere Datierung zu rechtfertigen. Die Haarlemer Zeichnung dürfte nämlich — und gerade darin besteht ihre besondere kunstgeschichtliche Bedeutung — das bekannte Blatt Fr. 239 vorbereiten, das seinerseits unmittelbar auf die Pietà Rondanini hinführt, und diese wiederum ist nach dem Zeugnis der Biographen vor der Dompietà begonnen worden, die 1550 schon in Arbeit war, und hinter deren Ausführung die ihre zunächst zurücktreten mußte. Knapps Beschreibung der Haarlemer Beweinung ist übrigens recht irreführend. Weder ruht der Kopf Christi „im Schoß der Maria" (er ruht vielmehr an der Schulter einer stehenden Gestalt, die zwar Maria sein könnte, die man aber, nach Analogie des recht verwandten Freskofragments im Vicolo degli Alberighi zu Florenz, Abb. 16, ebensowohl als einen jugendlichen Johannes interpretieren könnte, in welchem Fall die beiden weiblichen Gestalten als Maria Virgo und Maria Magdalena anzusprechen wären), noch wird auf dem linken Stück der Zeichnung die „erhobene Hand einer klagenden Frau" sichtbar, da diese Hand (schon weil sie keine linke, sondern eine rechte ist) vielmehr dem toten Christus selber gehört: die krampfige Bewegung dieser freihängenden Totenhand ist ein sehr wirksames und garnicht seltenes Motiv, das, in besonders ausdrucksvoller Form, schon in der 1365 datierten Beweinung „Giovanni da Milanos" in den Uffizien begegnet.

Fr. 326/327.

Über die berühmte Zeichnung zur Peterskuppel und ihre Bedeutung für die alte Streitfrage, ob die heutige Kuppelform auf Michelangelo oder auf Giacomo della Porta zurückgehe, und inwieweit das Holzmodell im Museo di San Pietro als eigenhändig zu gelten habe, heißt es bei Knapp: „Dagobert Frey hat zuletzt in seinen Michelangelo-Studien darüber gehandelt". In Wahrheit liegen — von allgemeinerer Literatur wie dem Michelangelo-Band in der „Biblioteca d'Arte illustata", der „Baukunst der Renaissance" von Paul Schubring, den für unsere Spezialfrage nicht sehr belangreichen Aufsätzen von Rose im Münchner Jahrbuch 1924 und von Sackur im Zentralblatt für Bauwesen 1921, sowie von bloßen Rezensionen der Freyschen Michelangelo-Studien ganz abgesehen — seit dem Erscheinen der „Michelangelo-Studien" nicht weniger als acht Äußerungen zu diesem Thema vor: neben der nur in vier Exemplaren vorhandenen Abhandlung von Victor L. S. Hafner „The dome of St. Peter's Cathedral", 1924, die auch uns erst durch einen freundlichen Hinweis E. Steinmanns bekannt geworden ist, und dem Beitrag Giovannonis in „Rivista d'Architettura" 1922 die ausgezeichnete Karlsruher Dissertation von H. R. Alker „Die Portalfassade von St. Peter in Rom nach dem Michelangelo-Entwurf", der Bericht über die für die Kuppelfrage wichtigsten Ergebnisse dieser Dissertation von Marc Rosenberg (Kunstchronik 1921) und ihre Darstellung von Alker selbst im Repertorium 1921, ein Aufsatz von A. E. Brinckmann ebendort, eine Beantwortung der Alkerschen und Brinckmannschen Auslassungen durch Dagobert Frey (Kunstchronik 1922) und eine zusammenfassende Darstellung der gegenwärtigen Problemlage durch den Verfasser dieses [1]). Als einigermaßen sicheres Ergebnis dieser Untersuchungen darf festgestellt werden, daß das

[1]) Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte I, 1922, Buchbesprechungen, col. 18 ff.

Modell in seinem Urbestand (d. h. der Tambour und die genau halbkreisförmige Innenschale) von Michelangelo herrührt, daß aber die ursprüngliche Außenschale durch Giacomo della Porta entfernt und durch eine der Ausführung entsprechende Anordnung — scharf hochgestochene Außenkuppel mit etwas weniger ansteigender, aber immerhin weit über die Halbkugelform hinausgehender Innenschale — ersetzt wurde. Die Haarlemer Zeichnung gibt zwar der Außenkuppel eine etwas spitz, aber keineswegs sehr hoch ansteigende Silhouette, während die Innenschale auch hier einen genau halbkreisförmigen Durchschnitt zeigt. Auch diese Zeichnung, dem Modell vermutlich vorangehend, bestätigt also die Tatsache, daß Giacomo della Porta es war, der

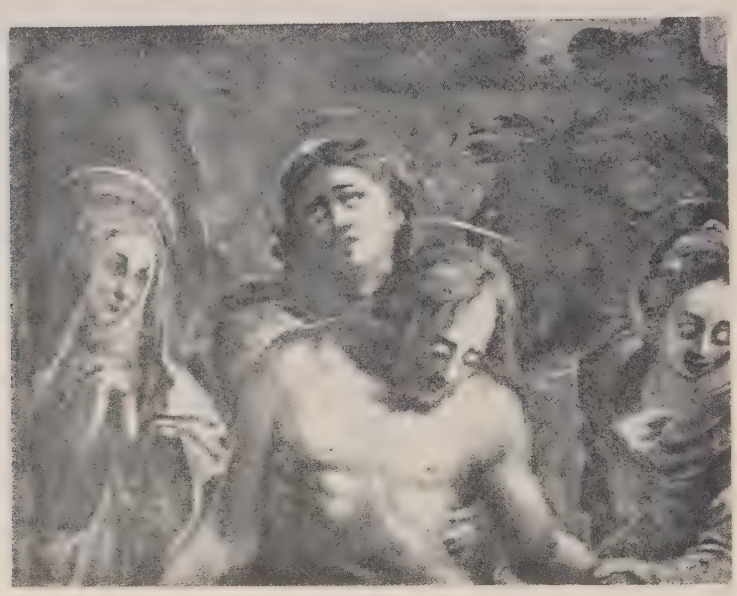

Abb. 16. Unbekannter Meister, Beweinung Christi. Florenz, Vicolo degli Alberighi.

dem Modell und dem Bauwerk selbst die jetzige Form gegeben hat — ein Sachverhalt, der auch mit den sekundären Quellen (Vasari, die beiden Du Péracschen Stiche von 1569 und eine Mitteilung Carlo Fontanas [1]) durchaus im Einklang steht. Der einzige noch nicht ganz aufgeklärte Punkt besteht in der Angabe Vasaris über die Zentren der Kreisbögen, die die beiden Kuppelschalen des Modelles bestimmt hätten. Nach seinem Bericht, dessen Ausführlichkeit sich aus der ausgesprochenen Absicht erklärt, den „Getreuen" Michelangelos ein genaues und unumstößliches Dokument an die Hand zu geben, auf dessen Grunde sie die wahren Absichten des verewigten Meisters gegen jede Entstellung durch „Neid und Übelwollen der Anmaßlichen" verteidigen könnten, hat Michelangelo für die Profile beider Kuppelschalen im ganzen nur drei

1) Als Zeuge für die durch Giacomo della Porto vorgenommene Überhöhung der Peterskuppel wird gewöhnlich nur Bonanni angeführt. Doch berichtet bereits Carlo Fontana, der vermutlich auch hier als Quelle Bonannis zu gelten hat, im gleichen Sinne (Il Tempio Vaticano, 1694, S. 316).

Mittelpunkte angenommen, die miteinander ein Dreieck $\begin{matrix} A \cdot & \cdot B \\ & \dot{C} \end{matrix}$ bildeten — so zwar, daß der Punkt C („il più basso") das Zentrum für die innere, genau halbkugelförmige Schale gebildet habe, die durchweg eine Stärke von $4^1/_2$ palmi besitzen sollte, während die Punkte A und B als Zentren für die Außenschale gedient hätten; denn diese Außenschale, am Fuße nur durch den geringen Abstand von $4^1/_2$ palmi von der Innenschale getrennt, hätte sich (um das Begehen der letzteren zu ermöglichen) nach oben zu von dieser so weit entfernt, daß der lichte Abstand bis auf 8 palmi angewachsen sei, und zugleich habe sich ihre Mauerstärke nach oben zu von $4^1/_2$ palmi auf $3^1/_2$ palmi vermindert. Alles dieses aber sei dadurch erreicht worden, daß die Außenlinie der äußeren Schale in B, die Innenlinie derselben aber in A zentriert gewesen sei [1]). Diese Angabe Vasaris hat man beanstandet, und zur Erklärung des Sachverhalts ein Druckversehen angenommen, indem man entweder (so Dagobert Frey) vermutete, daß die Punkte A und B nicht rechts und links von C, sondern auf derselben Seite hätten liegen sollen, so daß im ganzen 5 Zentren entstanden wären, — oder aber (so Alker) den Punkt A genau senkrecht über C legt, so daß sich im ganzen 4 Zentren ergeben würden. Beide Emendationen erscheinen insofern ein wenig willkürlich, als die Annahme eines Druckversehens an einer so entscheidenden Stelle immerhin etwas Bedenkliches hat, und als Vasari besonderen Wert darauf legt, daß die ganze Konstruktion eben in drei „miteinander ein Dreieck bildenden" Mittelpunkten zentriert gewesen sei; sie erscheinen aber auch unnötig, denn man kann auf Grund der vorhandenen Anhaltspunkte die ganze Konstruktion rückwärts vollziehen und gelangt dann tatsächlich zu einem mit Vasaris Beschreibung (und im wesentlichen auch mit den Stichen Du Péracs) durchaus übereinstimmenden Ergebnis (vgl. Abb. 17). Von einem Mittelpunkte C schlagen wir zunächst den inneren Bogen der Innenschale mit dem Radius von 93 palmi (denn nach Vasari beträgt die lichte Weite im Innern 186 palmi), der die Grundlinie in X trifft, sowie den äußeren Bogen der Innenschale mit dem Radius $97^1/_2$ palmi (93 p. plus $4^1/_2$ p.), der die Grundlinie in Y trifft. Ferner sind bekannt die Fußpunkte für die beiden Bögen der Außen-

---

[1]) Le vite di Michelangelo Buonarroti, ed. C. Frey 1887, S. 228 ff. Die Übersetzung des etwas schwierigen Textes würde etwa folgendermaßen lauten „Er hat den Bogen dieser Wölbung um 3 Punkte geschlagen, die in folgender Art ein Dreieck bilden: $\begin{matrix} A \cdot & \cdot B \\ & \dot{C} \end{matrix}$. Der Punkt C, der tiefer liegt, ist der Hauptpunkt, um den er die erste (sc. innere) Halbkugel der Kuppel beschrieben hat, womit er die Form, die Höhe und die Breite dieser Schale bestimmt, welche seinen Angaben zufolge ganz aus gut geglätteten und gebrannten Ziegeln in Fischgrätenverband aufzumauern ist. Sie ist sowohl unten als oben $4^1/_2$ palmi stark und läßt neben sich einen Zwischenraum, der unten $4^1/_2$ palmi breit ist und zum Besteigen der zur Laterne heraufführenden Treppen dient. Der Bogen für die Innenseite der zweiten (sc. äußeren) Schale, welcher unten lang, oben aber enger werden muß, ist um den Punkt B geschlagen und so beschaffen, daß die Stärke der Wölbung unten $4^1/_2$ p. beträgt. Der letzte Bogen — der geschlagen werden muß, um die Außenseite (sc. der äußeren Schale) zu bestimmen (derselbe muß sich unten verbreitern und oben zusammenziehen) — ist um den Punkt A zu beschreiben; ist das geschehen, wächst der ganze lichte Zwischenraum im Inneren, in dem die Treppen laufen, nach oben zu bis zur Höhe von 8 p. an, damit man aufrecht darin gehen kann. Und die Dicke der Wölbung (sc. der äußeren) vermindert sich allmählich, so daß sie (wie gesagt, unten $4^1/_2$ p. stark) sich oben bis auf $3^1/_2$ p. verringert." Diese Verringerung ist in dem von Du Pérac gegebenen Durchschnitt bekanntlich nicht erkennbar.

schale (W im Abstand von $4^1/_2$ p. von Y, Z im Abstand von $4^1/_2$ p. von W). Der Ansatz der Laterne läßt sich aus dem Du Péracschen Stich und dem Modell wenigstens

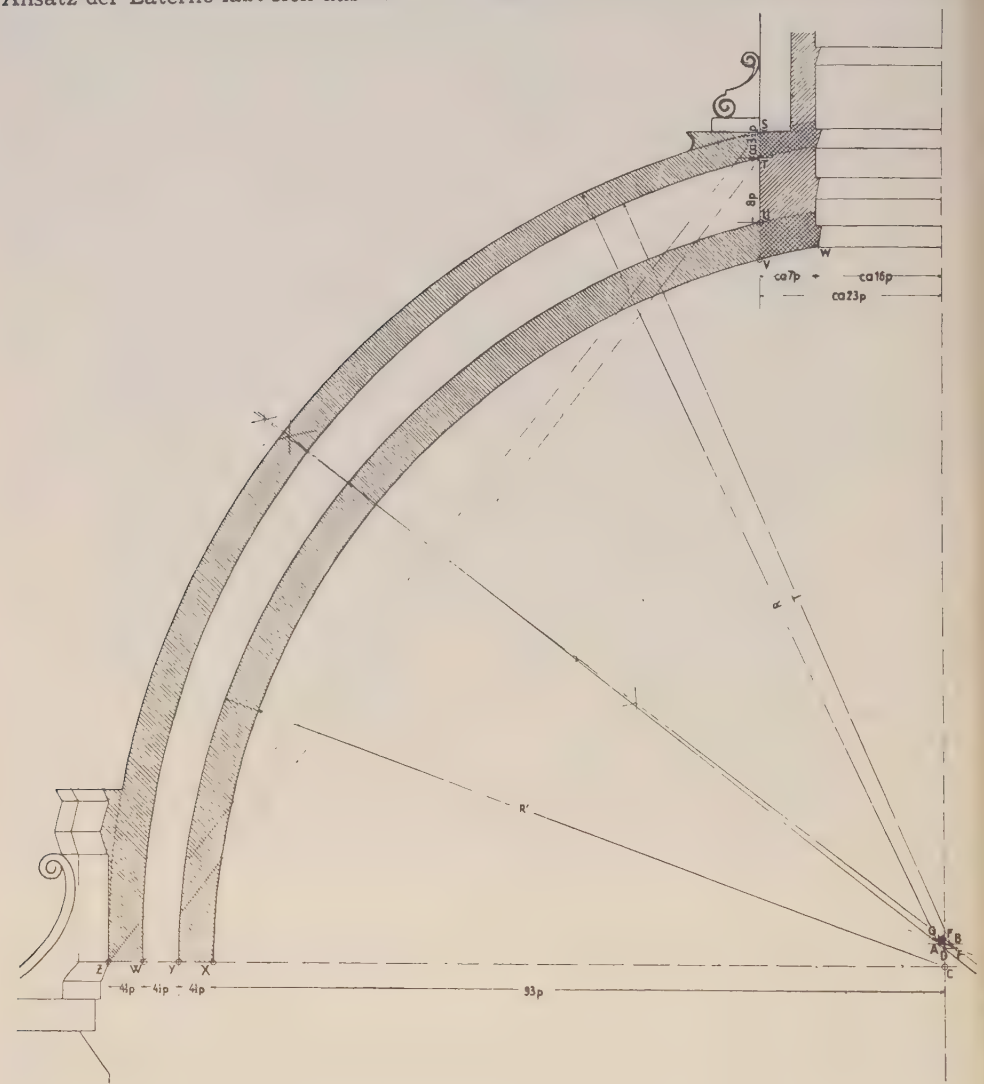

Abb. 17. Rekonstruktion des Kuppelmodells für St. Peter nach der Beschreibung Vasaris.

annäherungsweise bestimmen: ihre lichte Weite beträgt ca. 16 p., ihre Mauerstärke ca. 7 p. Errichte ich nun in V, d. h. in demjenigen Punkt, in dem der Innenbogen der Innenschale an die Laternenwand anläuft, das Lot, so gewinne ich zunächst ohne weiteres den Punkt U, d. h. denjenigen Punkt, an dem der Außenbogen der Innenschale an die Laternenwand anläuft, dann aber auch, da nach Vasari der Zwischenraum zwischen Innen- und Außenschale oben gleich 8 p. sein soll, den Punkt T,

d. h. den Anlaufspunkt des Innenbogens der Außenschale, sowie, da (wiederum nach Vasari) die Mauerstärke der äußeren Wölbung sich bis auf $3^1/_2$ p. vermindern soll, den Punkt S, d. h. den Anlaufspunkt des Außenbogens der Außenschale. Nunmehr kann ich ohne weiteres die Mittelpunkte für beide Bogen der Außenschale finden: der Ort für das Zentrum ihres Innenprofils ist die Mittelsenkrechte auf TW, der Ort für das Zentrum ihres Außenprofils ist die Mittelsenkrechte auf SZ, und da nach Vasari diese beiden Zentren symmetrisch über C liegen sollen, so brauche ich nur in C das Lot zu errichten und dessen Abschnitt DE im Verhältnis der wagrechten Strecken DF und EG zu teilen, um auf der durch den Teilpunkt H gelegten Horizontalen die gesuchten Mittelpunkte A und B zu finden. Dann habe ich in A das Zentrum für die Außenlinie der Außenschale und in B das Zentrum für ihre Innenlinie; und um die andere Hälfte ihres Aufrisses zu gewinnen, würde ich nur den Zirkeleinsatz zu wechseln. d. h. die Außenlinie um B und die Innenlinie um A zu beschreiben haben. Dann sind, durchaus der Angabe Vasaris entsprechend, alle benötigten Profile tatsächlich aus 3 Punkten gewonnen, „che fanno triangolo in questo modo: A B C".

Fr. 328/329.

Auch diese — an und für sich sehr schönen — Zeichnungen sind nicht von Michelangelo. Der Autor läßt sich mit Bestimmtheit feststellen, doch können wir an dieser Stelle nicht auf die Frage eingehen, da Herr Dr. Wilde eine besondere Veröffentlichung darüber in Aussicht gestellt hat.

Fr. 330/331 (unsere Abb. 18, 19).

Die Zeichnung 330 (Kreuzabnahme mit mehreren Varianten am Rande) wird seit Berenson ziemlich allgemein für Sebastiano del Piombo in Anspruch genommen (so auch Knapp); andererseits stimmt sie bekanntlich, bis auf die Mariengruppe links unter dem Kreuz, sehr weitgehend mit einer in zahlreichen Exemplaren verbreiteten Reliefkomposition überein, die durch eine bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts verfolgbare Tradition auf Michelangelo selber zurückgeführt wird, und deren bestes Exemplar (in Casa Buonarroti) von Brinckmann sogar als Abguß eines eigenhändigen Wachsmodells betrachtet wird, obgleich dieser Forscher die Haarlemer Zeichnung selbst für die bloße „Schülerkopie eines Michelangelo-Entwurfs" erklärt [1]). Nun scheint uns dieser letztere Ausweg ungangbar zu sein. Die Haarlemer Zeichnung trägt, wenn irgendeine, die Merkmale einer Entwurfzeichnung, die der frei erzeugenden und verwerfenden, im gleichen Augenblick konzipierenden und variierenden Einbildungskraft eines Erfinders entsprungen ist, nicht aber dem Fleiß eines ein Vorbild wiederholenden Kopisten ihr Dasein verdankt [2]). Man wird also hier — wie auch in einigen

[1]) Zeichnungen, Nr. 89.

[2]) Man beachte etwa, wie die rechte Figur der Mariengruppe nicht weniger als dreimal umgeändert wurde: zuerst war sie eine Standfigur, von der nur noch der Kopf und die Schulterpartie geblieben sind — dann eine Kniefigur, deren geschwungener Rückenkontur etwa im Zuge des rechten

anderen Fällen, wo man in einer Zeichnung „Michelangelos Geist und Formcharakter, aber nicht seine Behandlung" zu spüren vermeint [1] – – den Mut zu einer klaren Entscheidung aufbringen müssen. Denn da es ausgeschlossen ist, daß Michelangelo

Abb. 18. Daniele da Volterra, Entwurf einer Kreuzabnahme. Haarlem, Teylermuseum, Fr. 330.

das Relief in Casa Buonarroti (Abb. 22) nach einem fremden Entwurfe gearbeitet hätte (während es natürlich recht wohl von einem Schüler nach seiner Zeichnung gefertigt sein könnte), ist es schwer möglich, zugleich die Authentie des Reliefs zu

Leiterbaumes verläuft, endlich die heftig vorgebeugte Gestalt, die als die endgültige Fassung anzusprechen ist. Daß alle diese pentimenti, von vielen geringfügigeren ganz abgesehen, von einem Kopisten Zug für Zug nachgemacht worden wären, ist fast unmöglich anzunehmen.

[1] Freys Text zu Fr. 150, einem Blatt, das sicher nicht von Michelangelo stammt.

behaupten und die Authentie der Zeichnung zu bestreiten: Entweder das Relief der Casa Buonarroti ist von Michelangelo — dann ist auch die Haarlemer Zeichnung

Abb. 19. Daniele da Volterra, Ausschnitt aus Fr. 330.

von ihm; oder aber die Haarlemer Zeichnung ist nicht von Michelangelo — dann ist auch das Relief der Casa Buonarroti von einem anderen Künstler geschaffen.

Vielleicht darf man schon heute wagen, diese Alternative zu entscheiden, denn es erscheint uns in der Tat schwer denkbar, die Zeichnung Fr. 330 (und die, wie bereits erwähnt, von derselben Hand geschaffene Zeichnung Fr. 319) als eigen-

Abb. 20. Daniele da Volterra, Kreuzabnahme. Fresko in SS. Trinità dei Monti zu Rom.

händige Michelangelo-Zeichnung anzusprechen. Dann aber dürfte ihr Autor, der ja in diesem Fall wohl sicher mit dem Schöpfer des Reliefs in Casa Buonarroti identisch ist, und als solcher — gleich Michelangelo selbst — sowohl Maler als Plastiker

gewesen sein muß [1]), kaum jemand anders sein können als Daniele da Volterra, mit dessen sicheren Werken das Blatt durch mannigfache Fäden verbunden ist: seine berühmte Kreuzabnahme in S. S. Trinità hat mit der Haarlemer Zeichnung, und nur mit ihr, das eindrucksvolle und auch aus Rossos Volterraner Tafel nicht abzuleitende Motiv der beiden über den Querbalken des Kreuzes hinablangenden Kriegsknechte und die daraus sich ergebende Radialanordnung der auf Christus zugreifenden Arme gemeinsam (vgl. Abb. 20), und die herabsteigende Figur auf der rechten Leiter begegnet in fast identischer Gestalt auf Daniels Uffizienzeichnung Braun 76 341 (Abb. 21). Die Betrachtung der Randskizzen vermehrt diese Analogien noch um weitere: die Skizze rechts neben dem Querbalken des Kreuzes zeigt das Motiv des Herabsteigenden in dem Sinn weiterentwickelt, daß, ganz wie auf der Uffizienzeichnung, sein rechtes Knie die linke Schulter Christi unterstützt (eine gewiß nicht häufige Konstellation); und in der Skizze der linken oberen Ecke ist die den rechten Arm des Leichnams haltende Figur der entsprechenden Gestalt des Trinitàfreskos noch ähnlicher geworden als in der Hauptzeichnung.

Abb. 21. Daniele da Volterra, Studie zur Kreuzabnahme in SS. Trinità. Florenz, Uffizien.

Die Zeichnung dürfte um 1540 entstanden sein, während die Ausführung des Reliefs nicht unerheblich später anzunehmen ist; denn zwischen die Zeichnung und das Relief schiebt sich ja das schöne Blatt Fr. 258 (Abb. 29), das, die Mariengruppe in höchst bezeichnender (und zwar nicht nur für Danieles, sondern auch für Michelangelos Entwicklung bezeichnender!) Weise verändernd,

[1]) Die Zuweisung an Sebastiano (der ja nie eine Kreuzabnahme geschaffen hat) entbehrt auch aus anderen Gründen jeder Wahrscheinlichkeit, zumal wir nunmehr die Zeichenweise des Sebastiano der dreißiger Jahre an der für diesen Künstler gesicherten Zeichnung Fr. 21 zu kontrollieren vermögen (vgl. einen Aufsatz des Verfassers in der Festschrift für Julius Schlosser, 1926.)

Abb. 22. Daniele da Volterra, Stucco nach einem Wachsrelief der Kreuzabnahme. Florenz, Casa Buonarroti.

bereits den Michelangelo-Stil der späteren vierziger Jahre, insbesondere die Kreuzigungszeichnungen und die Paolina-Fresken, voraussetzt. Gerade ein Künstler wie Daniele, dem wir ja logischerweise auch die Zeichnung Fr. 258 zuschreiben müssen,

Abb. 23. Daniele da Volterra, Studie zur Mariengruppe des Kreuzabnahmereliefs in Casa Buonarroti, Fr. 258. London, Brit. Mus.

war als getreuster Freund und Schüler Michelangelos in besonders hohem Maße in der Lage, auch den letzten Entwicklungsphasen des Meisters zu folgen, ja sie in sich gewissermaßen nachzuerleben.

Auf der Rückseite Fr. 331 (Abb. 24) erkennen wir zwei verschiedene Hände:

die große vornübergebeugte Gestalt ist höchstwahrscheinlich von derselben Hand, wie die Kreuzabnahme der Vorderseite, d. h. nach unserer Meinung von derjenigen Danieles (und in der Tat entspricht ihre schwerfaltige Gewandung in hohem Maße den Draperien auf dem Freskenzyklus des Palazzo Massimi und anderen sicheren Werken des Meisters, und es wäre nicht ausgeschlossen, sie auf die verlorene Kreuzes-

Abb. 24. Daniele da Volterra (und Gehilfe), Rückseite von Fr. 330. Haarlem, Teylermuseum.

legende in S. S. Trinità dei Monti zu beziehen). Die offenbar nach spättrecentistischen oder frühquattrocentistischen Vorbildern kopierten Köpfe dagegen sind von der Hand eines weit schwächeren Künstlers gezeichnet — möglicherweise desselben, der uns auf der Rückseite der Zeichnung Corniccia 187, No. 36, in Casa Buonarroti eine sehr merkwürdige Masaccio-Kopie hinterlassen hat [1]).

[1]) Die höchst interessante Zeichnung der Casa Buonarroti, die wir wegen eines generellen Reproduktionsverbotes leider nicht abzubilden in der Lage sind, zeigt auf der Vorderseite eine ebenfalls danieleske, wenn auch nicht sicher danielische, Frauengestalt sibyllinischer Prägung; die Rückseite stellt fünf Figuren dar, von denen die völlig sichtbare Hauptfigur genauestens mit der Hauptfigur der Zeichnung Fr. 23 übereinstimmt in der man seit langem die Wiedergabe eines Masaccio-Freskos vermutet hat. In den Nebenfiguren zeigen sich leichte Differenzen, doch dürfte die Casa Buonarroti-Zeichnung in bezug auf diese Nebenfiguren dem Vorbild genauer entsprechen, da Fr. 23 nur die Hauptgestalt genauer durchgeführt zeigt und sich in den Begleitfiguren offenbar weit größere Frei-

Fr. 332/33.

In diesem Fall ist Knapp selber nicht für die Echtheit des Blattes eingetreten, obgleich er logischerweise auch hier zu einer positiven Stellungnahme hätte gelangen müssen, da die Studien der Vorderseite — in engem Zusammenhang stehend mit der bekannten Louvrezeichnung Th. 471 (Br. 74) — wohl sicher von derselben Hand und aus denselben Jahren stammen, wie Fr. 323 und 325, so daß, wer diese für echt hält, auch jene nicht verwerfen dürfte. In bezug auf die Rückseite Fr. 333 sind wir ganz ausnahmsweise und nur in einem einzigen Punkte weniger skeptisch als Knapp: die von ihm als „pedantisch" und „ängstlich" bezeichneten Architekturprofile (in Rötel, im Gegensatz zu der in schwarzer Kreide ausgeführten kindlichen Durchpausung des vorderseitig gezeichneten Kruzifixus) scheinen uns von Michelangelos eigener Hand zu stammen.

Fr. 334/35.

Knapp hat recht mit der Erklärung, daß der Meister selbst für diese Anatomiezeichnungen nicht in Betracht kommt [1]). Nur wäre es vielleicht richtig gewesen, zu erwähnen, daß dieses sein Urteil wörtlich mit dem von Karl Frey, Michelagniolo Buonarotti, 1907, S. 148 übereinstimmt. Die Madrigalzeilen auf Fr. 335 sind mit einem sinnentstellenden Fehler wiedergegeben worden („pesto" statt „posto'l"), und es trifft auch nicht zu, daß sie sich von der definitiven Fassung (Frey, Dichtungen, CIX, 29) nur durch „kleine Änderungen in der letzten Zeile" unterscheiden: die Übereinstimmung beschränkt sich vielmehr auf die Anfangszeile, und der Gedanke ist ein völlig anderer geworden:

Haarlemer Entwurf.	Endgültige Fassung.
„Socto duo belle ciglia	„Socto duo belle ciglia
Chom pace e maraviglia	Le forze amor ripiglia
A posto'l fren de mie pensieri amore."	Nella stagion, che sprezza l'arco e l'ale.
	Gli ochi mie, giocti d'ogni marauiglia,
	C'a questa s'assomiglia,

heiten erlaubt, als das weit schwächere Blatt der Casa Buonarroti. Im übrigen spricht vieles für die hinsichtlich der Zeichnung Fr. 23 bereits von Berenson geäußerte Vermutung, daß wir es in beiden Fällen mit einer partiellen Wiedergabe der verlorenen Sagra del Carmine zu tun haben. Die in Schmarsows Masaccio-Studien (Taf. II, 8) reproduzierte, angeblich von Ghirlandaio stammende Uffizienzeichnung würde dann eine Zuschauergruppe wiedergeben, die der in Fr. 23 und der Buonarroti-Zeichnung kopierten gegenübergestanden hätte.

[1]) Auch die Anatomiezeichnungen in Florenz, Uffizien, Coll. ant. cart III, No. 169, in Oxford, Univ. Gall. No. 51 und 68, und ebendort, Christ. Church, c. 22, 25, 27, sowie das von Brinckmann unter Nr. 41 abgebildete Blatt, sind sicher nicht von Michelangelo. Die letztgenannte Zeichnung ist von Popp dem (linkshändigen) Montelupo zugewiesen worden, und von der gleichen Hand, ebenfalls von links nach rechts schraffiert, stammt u. E. das keineswegs qualitätlose Oxforder Blatt Th. 427 (Robinson 44). Einigen Anspruch auf Echtheit könnte höchstens die Zeichnung Fr. 263 oben erheben, doch ist selbst das durchaus nicht zweifellos.

Zu Deutsch:
„Unter zweien schönen Brauen,
Da Fried' und Staunen schauen,
Festigte Amor meines Denkens Zügel."

Di lor fan pruoua a piu d'un fiero strale.
E parte pur m'assale
Apresso al dolce un pensiero aspro e forte [1])
Di uergognia e di morte;
Ne perde amor per maggior tema o danni:
C'un or non uince l'uso di molt' anni."

Während also die Haarlemer Zeilen dem Gedanken Ausdruck geben, daß das ruhige Erstaunen, das in den Augen des Geliebten wohnt, dem Gefühl des Liebenden gleichsam Zügel anlegt, spricht aus der endgültigen Fassung eine Leidenschaft, die sich trotz hoher Jahre und trotz aller Gedanken an „Schmach und Tod" unwiderstehlich Bahn bricht.

Wir müssen (auf die Gefahr hin, von Knapp der „Tatsachenkleinkrämerei" bezichtigt zu werden) in aller Offenheit aussprechen, daß seine Veröffentlichung auch hinter den schon heute billigerweise zu stellenden Anforderungen erheblich zurückbleibt. Allein die Kritik an der Leistung eines Einzelnen soll uns vor allem ein Hinweis auf die problematische, aber vielleicht gerade deshalb nicht aussichtslose Situation der Michelangelo-Forschung als ganzer sein.

ALLEGORISCHE KOMPOSITIONEN HANNS ADAM WEISSENKIRCHNERS

VON

HERMANN EGGER

Mit 3 Abbildungen

I.

Die Allegorie „Majestas et amor".

Den Beschluß in Josef Wastlers grundlegendem Verzeichnis der Werke des in Steiermark von 1678 bis zu seinem Tode tätigen Barockmalers Hanns Adam Weißenkirchner (1646—1695) bildet ein Abschnitt mit dem vorgesetzten Titel „Zeichnungen für Stiche" [2]), womit der verdiente Forscher ausdrücken wollte, daß für die in der Folge angeführten, von verschiedenen Stechern hergestellten Kupferstiche Originalzeichnungen von der Hand Weißenkirchners als Vorlage gedient haben müssen. Namentlich für den Elias Hainzelmannschen Stich „Majestas et amor", dessen ein-

[1]) Die Wendung „aspro e forte" ist natürlich eine der bei Michelangelo so häufigen Dante-Reminiszenzen. Zur Interpretation des Gesamtsinnes vgl. das Parallel-Madrigal Frey CIX, 28.

[2]) Steirisches Künstler-Lexikon, 181 f.

ziges bisher bekanntes Exemplar in der Albertina er gesehen haben dürfte, nahm Wastler diese Entstehungsweise als selbstverständlich an, denn der erwähnte Abschnitt beginnt mit Berücksichtigung der Beischrift „J. A. Weißenkürcher del." mit den Worten: „Weißenkircher zeichnete das schöne Blatt: ‚Majestät und Liebe', zwei allegorische Frauengestalten sitzend an einer Ballustrade, ober welcher die Porträtbüste Leopolds I. steht, in 4°, von Elias Hainzelmann gestochen."

Im weiteren Verlaufe seiner Forschungen fand J. Wastler keine Gelegenheit mehr, auf diesen schon durch seine Seltenheit bemerkenswerten Stich näher einzugehen, obwohl einzelne, bei einer eingehenden Betrachtung sich ergebende Fragen bezüglich des Auftraggebers und der Entstehungszeit nach einer Lösung verlangten. Auch in den nächsten Jahrzehnten sollte es bei dem Wastlerschen Ergebnis verbleiben. Erst Wilhelm Suida blieb es vorbehalten, in seinem im Jahre 1924[1]) erschienenen Aufsatz „Hans Adam Weissenkircher", der die Quintessenz langjähriger Bemühungen um den Künstler darstellen soll[2]), alle Freunde heimischer Barockkunst durch die beiden folgenden Behauptungen zu überraschen[3]):

„Daß Weißenkircher für den Kaiser (Leopold I.) gearbeitet hat, bezeugt uns ein Stich, dessen einziges mir bekanntes Exemplar die Albertina besitzt: eine allegorische Verherrlichung des Kaisers, vor dessen Büste zwei Frauengestalten, Majestas und Milde (sic!), thronen, mit der Beischrift: ‚Quam bene conveniunt et in una sede morantur Majestas et Amor'. Als Zeichner ist ausdrücklich J. A. Weißenkircher, als Stecher E. Hainzelmann genannt. Dieser Stich ist dann, was noch nicht bemerkt worden ist, Vorlage für die schöne, getriebene Silberplatte des Wiener Kunsthistorischen Museums geworden, als deren Verfertiger sich der Augsburger Johann Andreas Thelot, Rom 1687, nennt."

Was zunächst die Annahme W. Suidas anbelangt, daß Weißenkirchner für Leopold I. tätig gewesen wäre, so muß vor allem darauf hingewiesen werden, daß sich bisher kein aktenmäßiger Beleg hierfür ermitteln ließ. Eine diesbezügliche Anfrage A. Rosenbergs an das Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien ist im März 1923 in folgender, ebenso ausführlichen wie klaren Weise beantwortet worden: „Die hier angestellten Nachforschungen nach dem Maler Hanns Adam Weißenkirchner haben leider keinerlei Nachrichten über ihn und seinen Wiener Aufenthalt zutage gefördert. Der Künstler ist — wenigstens in der fraglichen Zeit — sicher in keinen Beziehungen zum Hofe gestanden, denn, wenn er ein Bild zum Kauf angeboten, einen Auftrag oder einen Titel erhalten hätte, würde sein Name wohl in den Akten des Obersthofmeisteramtes oder der Hofkammer erscheinen. Er wird aber weder in diesen Beständen, noch in den Hofzahlamtsakten oder den Hofstaatsverzeichnissen erwähnt. Die früher ebenfalls hier verwahrt gewesenen innerösterreichischen Kammerbücher sind an das steiermärkische Landesarchiv in Graz übersendet worden und wären dort einzusehen." In diesen innerösterreichischen Hofkammerakten hatte bereits J. Wastler vergeblich nach

[1]) Belvedere, V, 1924, 66 ff.

[2]) Vgl. hierzu die ausdrückl. Bemerkung a. a. O. 66, Anm. 1: „In den letzten zehn Jahren ist mir (W. Suida) die künstlerische Persönlichkeit Weißenkirchers noch bestimmter und klarer geworden."

[3]) A. a. O. 72.

Abb. 1. Silberrelief von I. A. Thelott (Wien, Kunsthistorisches Museum).

Abb. 2. Kupferstich von E. Hainzelmann (Wien, Albertina).

dem Namen Weißenkirchners gefahndet; seither ist dieses negative Ergebnis durch A. Rosenberg bestätigt worden.

Daß der Stich „Majestas et amor" ebenfalls nicht als Beleg für eine Tätigkeit Weißenkirchners im Auftrage Leopolds I. herangezogen werden darf, soll in den folgenden Ausführungen nachgewiesen werden. Ganz abgesehen von dem Umstand, daß es selbstverständlich ausgeschlossen ist, daß der Kaiser eine derartige Verherrlichung seiner höchsteigenen Person selbst bestellt hätte (sic!), dürfte sich der Vorgang ganz anders abgespielt haben, und zwar in folgender Weise: Der von einem bestimmten, bisher nicht ermittelten Besteller in Aussicht genommene Grundgedanke für eine Verherrlichung Leopolds I. wurde zunächst behufs Herstellung einer allegorischen Komposition Weißenkirchner überwiesen. Dessen Originalentwurf ging dann an den Goldschmied J. A. Thelott ab, der noch im Laufe des Jahres 1687 in Rom die Übertragung der Zeichnung in Relief durchführte. Erst später, für jeden Fall erst nach vollzogener Überreichung der Silberplatte (beziehungsweise desjenigen Objekts, an dem sie zum Beispiel als Deckelschmuck angebracht war) an den Kaiser, erfolgte als weiterer Auftrag jenes Bestellers die Reproduktion des Weißenkirchnerschen Originalentwurfes durch den Stich, wobei infolge der Hinzufügung eines Puttos mit dem Wappen Ungarns die allegorische Darstellung — in Anspielung auf ein mittlerweile eingetretenes, bedeutsames politisches Ereignis — einen ausgesprochenen Doppelsinn erhielt.

Insofern die Weißenkirchnersche Originalzeichnung verschollen ist, müssen das Wiener Silberrelief und der Hainzelmannsche Stich die nötigen Kriterien für die folgende Beweisführung liefern. Ersteres, eine in Weißsilber getriebene Arbeit, ergänzt in willkommener Weise unsere Vorstellung von der ursprünglichen Vorlage, in der weder der neben der Gestalt der Liebe stehende Putto mit dem Wappen Ungarns, noch das an die Antrittsstufe angelehnte Schild eines kirchlichen Würdenträgers enthalten waren. Ursprünglich handelte es sich eben nur um eine allegorische Darstellung zweier Herrschertugenden. Während die Liebe durch das Lamm und das brennende Herz in ihrer Linken charakterisiert ist, fällt an der durch das Zepter und den kampfbereit auf einem Blitzbündel stehenden Adler gekennzeichneten „Majestas" der österreichische Bindenschild an der Mantelagraffe auf. Ob das fluchtartige Gebahren der Türken unmittelbar mit dem am 13. August 1687 erfochtenen Sieg bei Mohács in Zusammenhang gebracht werden darf, wie seinerzeit Albert Ilg [1]) angenommen hatte, muß dahingestellt bleiben, schließlich hätten schon die vorangegangenen Erfolge der kaiserlichen Waffen zu dieser Darstellung berechtigt. Für jeden Fall erscheint durch die an jener Antrittsstufe angebrachte Künstlerinschrift „J. A. Thelot Romae 1687" [2]) die Herstellung des Silberreliefs im Laufe dieses Jahres gesichert, was auch mit dem noch zu besprechenden, eigentlichen Anlaß zur Bestellung (s. u.) sehr wohl zusammengeht.

---

[1]) Album von Objekten aus der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände des A. H. Kaiserhauses, Arbeiten der Goldschmiede- und Steinschlifftechnik, Wien 1895 (Taf. XXXII, Text S. 18 f.).

[2]) Johann Andreas Thelott, geb. 1654 zu Augsburg, gest. 1734, war auch als Zeichner und Radierer tätig. Das besprochene Silberrelief entstand also noch während der Wanderjahre des Künstlers, da er erst zwei Jahre später sein Meisterstück ablieferte.

Ganz anders verhält es sich mit dem Hainzelmannschen Stich. Durch die Hinzufügung jenes bereits erwähnten Puttos mit dem Wappen Ungarns hat die bisher eindeutige allegorische Darstellung Weißenkirchners eine weitere Deutungsmöglichkeit erfahren: Zur „Austria" hat sich die „Hungaria" gesellt, um gleichsam im Schutze des mächtigen Kaiserreiches der Habsburger einer glücklichen Zukunft entgegenzugehen und durch einträchtiges Zusammenwirken eine endgültige Befreiung von der Türkenplage zu erreichen. Freudigen Antlitzes verweist der Putto den Beschauer auf die aneinander geschmiegten Personifikationen der beiden Reiche, als ob auch er sagen wollte: „Quam bene conveniunt et in una sede morantur!" Eine derartige Anspielung auf die Erfolge der kaiserlichen Politik, namentlich der Bestrebungen, Ungarn zu einem Erbreiche der Habsburger zu gewinnen, hätte sich vor Ende Jänner 1688 kein kirchlicher Würdenträger, weder diesseits, geschweige jenseits der March erlauben dürfen. Denn erst am 22. August 1687 war die Einberufung des Reichstages auf den 18. Oktober ergangen, am 26. desselben Monates wurde die sogenannte Initiativ-Deklaration der Stände beschlossen, auf die der Kaiser noch am 31. d. mit einer königliche[n] Botschaft antwortete. Dann aber zogen sich die weiteren Verhandlungen ohne Rücksichtnahme auf die am 9. Dezember erfolgte Krönung des Erzherzogs Josef bis zur Sanktionierung des endgültigen Gesetzestextes am 25. Jänner 1688 hin [1]). Wenn auch bereits bei Beginn der Unterhandlungen mit den Ständen zu beobachten war, daß die Prälaten für die Wünsche des Hofes stimmten [2]), wenn auch eine der Krönungsmedaillen die Devise „Die Lieb der Freund macht Furcht dem Feind" zeigte, der also ein ähnlicher Gedanke wie im Hainzelmannschen Stiche zugrunde liegt, so hätte doch vor jenem Zeitpunkt (Ende Jänner 1688) auch ein hoher Kirchenfürst nicht wagen dürfen, durch eine solche Voreiligkeit den Unwillen des Kaisers zu erregen.

Somit erübrigt nur mehr die bisher merkwürdigerweise unberücksichtigt gebliebene Frage: Wer war eigentlich jener geistliche Würdenträger, der diese allegorische Komposition bei Weißenkirchner bestellt hatte? Die neunzackige Krone bezeugt seine Abstammung aus gräflichem Hause, Mitra und Pedum lassen auf einen Dompropst, Weihbischof oder infulierten Abt schließen. Insofern die nicht ganz einwandfreie, vermutlich auf eine mangelhafte Vorlage zurückgehende Wiedergabe des Wappens (im Stich) keine eindeutige Bestimmung zuließ, kamen zwei gräfliche Familien in Betracht: Schlik und Lippay de Szombor. Ganz abgesehen von dem Umstande, daß der gräflich Schliksche Stammbaum im 17. Jahrhundert kein einziges Mitglied verzeichnet, das eine kirchliche Würde bekleidete [3]), ließ schon die prominente Stellung des ungarischen Wappens eher an einen Zusammenhang mit einer Persönlichkeit aus letzterem Geschlechte denken.

Beziehungen desselben zu Graz waren bald ermittelt. Schon Georg Lippay (seit 18. November 1642 Erzbischof von Gran, gestorben am 2. Jänner 1666) war an der philosophischen Fakultät der Grazer Jesuitenuniversität inskribiert gewesen und hatte

1) G. Turba, Die Grundlagen der Pragmatischen Sanktion, Wiener Staatswissenschaftl. Studien, X, 1911, 256 ff.

2) Vgl. O. Redlich, Österreichs Großmachtsbildung in der Zeit Kaiser Leopolds I., S. 530.

3) Für die diesbezügliche Auskunft bin ich Herrn Heinrich Grafen Schlik zu besonderem Danke verpflichtet.

sich 1621 bei Erlangung des Magisteriums der Philosophie in besonderem Maße ausgezeichnet [1]). Johannes Lippay (geboren 1606, gestorben am 2. Juni 1666 im Trentschiner Jesuitenkollegium) hatte durch mehrere Jahre an der Grazer theologischen Fakultät Hebräisch gelehrt [2]). Von einem weiteren Mitgliede der Familie, Georg Lippay, ließ sich nur seine Beteiligung an einer Disputation an der Jesuitenuniversität in Tyrnau (1654) nachweisen [3]). Dann folgte eine größere Lücke. Erst 1687 wird in den, in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrten „Litterae annuae Provinciae Austriae Societatis Jesu anni 1687" bei Aufzählung der 1255 an der Grazer Universität inskribierten Schüler neben 40 Priestern und 36 Ordensleuten ein infulierter Abt („Abbas unus infulatus") eigens erwähnt [4]): es ist der gesuchte Auftraggeber Weißenkirchners! Denn auf der nächsten Seite wird seine feierliche Promotion zum Baccalaureus der Theologie folgendermaßen beschrieben:

„Alter ejusdem facultatis in eodem auditorio pretiosis celsissimi Principis ab Eggenberg tapetibus exornato spectabilior fuit actus ille, quo in amplissima primae nobilitatis corona statim a propugnatis, quos sacratissimi Caesaris nomini dicaverat: de Augustissimo incarnati verbi mysterio thesibus in sacrosancta ibidem Theologia baccalaureum promotus est Illmus et Revmus Dnus Comes Nicolaus Antonius Lyppai de Zombor, de Almad Abbas infulatus B. Virginis, quem etiam Augustissimus Imperator per Principem ab Eggenberg laudatum, aurea cruce gemmis pretiosis insigni muneratus est" [5]).

Für das ihm verliehene, edelsteingeschmückte Brustkreuz, eine ganz besondere kaiserliche Auszeichnung, wollte Graf Nikolaus Anton Lippay seinen Dank in entsprechend kostbarer Form zu den Stufen des Thrones niederlegen. Daher der Auftrag an Weißenkirchner, der vermutlich – die meisten Promotionen fanden im Mai und Juni statt — gegen Ende des ersten Halbjahres 1687 dem Künstler übertragen wurde. Der Entwurf, die Übersendung desselben nach Rom sowie die Ausführung des Silberreliefs und dessen Transport beanspruchten weitere Monate, immerhin kann die Überreichung noch während des kaiserlichen Hoflagers in Preßburg erfolgt sein.

II.

Die „Allegorie auf einen Prälaten."

In dem erwähnten Absatz „Zeichnungen für Stiche" führte J. Wastler [6]) das Verzeichnis der nach Weißenkirchnerschen Entwürfen gestochenen Blätter mit folgen-

[1]) Vgl. R. Peinlich, Geschichte des Gymnasiums in Graz, II, 18 (Jahresbericht des k. k. ersten Staatsgymnasiums in Graz, 1870).

[2]) Vgl. A. Szöreny, Propylaeum Bibliothecae Universitatis Graecensis, Graecii 1700, p. 69.

[3]) „In logicis etenim duo illustrissimi sanguinis adolescentes, positiones impressis thesibus propugnavere, alter Baro Alexius Révay, alter Baro Georgius Lippay, Archi-Episcopi Strigoniensis ex fratre nepos, uterque plausum tulit nobilissimorum auditorum" (vgl. Ortus et progressus almae Soc. Jesu Universitatis Tyrnaviensis, Tyrnau 1725, p. 177).

[4]) Cod. Vindob. 12084, fol. 36, bzw. 36 v.

[5]) Vgl. hierzu J. Macher, Graecium inclyti Ducatus Styriae Metropolis, Graecii 1700, p. 42: „Rever. & Illustr. D. Comes Nicolaus Antonius Lippay Abbas infulatus, dum prima Ss. Theologiae laurea insigneretur cruce pretiosa gemmis insigni a Caesare donatus."

[6]) Steirisches Künstler-Lexikon, 181 f.

den Worten fort: „Nagler [1]) macht noch folgende drei Arbeiten namhaft, die wir nicht auffinden konnten. 1. Porträt Kaiser Leopolds I., von E. Hainzelmann gestochen; 2. Allegorie auf einen Prälaten, welchem Minerva und Merkur huldigen, während ihm die Zeit den Kardinalshut bringt. Großqu.-Folio, gestochen von B. Kilian; 3. eine große These, welche Hainzelmann nach seiner Zeichnung in sechs Blättern gestochen hat unter dem Titel: ‚Universa Aristotelis Philosophia'. Die Allegorie bezieht sich auf den von Leopold I. geführten Krieg."

Wenn J. Wastler auch nicht in der Lage war, diese weiteren drei Blätter im Original kennen zu lernen, so bezweifelte er für jeden Fall nicht im geringsten die Richtigkeit und Zuverlässigkeit der Naglerschen Angaben. Um so befremdender wirkte es daher, als W. Suida 1913 in seinem Geleitwort zur Weißenkirchner-Ausstellung [2]) die Existenz der Stiche kurzerhand bestritt, und zwar mit folgender Begründung: „Drei weitere von Nagler beschriebene Stiche, angeblich (sic!) nach Weißenkirchers Zeichnungen, habe ich sowie Wastler vergebens gesucht. Da diese nach Naglers Angaben auf Kaiser Leopold I. bezüglichen Darstellungen selbst in der k. k. Fideikommißbibliothek nicht zu finden sind, vermute ich, daß so wie die meisten anderen Angaben Naglers über Weißenkircher, auch diese irrig sind, und diese Blätter überhaupt nicht existieren". Diese Auffassung wiederholte der genannte Verfasser in seinem jüngsten Aufsatz mit den Worten: „Drei weitere von Nagler genannte Stiche habe ich vergeblich gesucht, sowie seinerzeit auch Wastler, und glaube bei der Fehlerhaftigkeit des Abschnittes bei Nagler, daß es sich um eine Verwechslung handelt." [3])

Es ist zwar eine bequeme Methode, bzw. Methodenlosigkeit, die Existenz eines nicht gleich faßbaren Objektes einfach zu bestreiten und mit Bezug auf die scheinbare „Fehlerhaftigkeit" älterer Angaben „Verwechslungen" anzunehmen. Wir aber wollen uns zunächst nach den von Nagler benutzten Quellen umsehen und diese überprüfen. Da stellt sich heraus, daß dieser verdienstvolle Lexikograph lediglich die Angaben in Füßlis „Allgemeinem Künstlerlexikon" [4]) übernommen, bzw. zusammengezogen hat. Sehen wir von dem ersten Stich, dem Porträt Kaiser Leopolds I., ab - es scheint mir nicht ausgeschlossen, daß dieses mit der Büste auf dem Blatte „Majestas et amor" identisch ist - und beschränken wir uns vorderhand auf die „Allegorie auf einen Prälaten", so läßt sich unschwer feststellen, daß Füßli zwei voneinander unabhängige, abweichende Beschreibungen der Darstellung verwertet hat, die gar nicht den Gedanken aufkommen ließen, daß es sich dabei um einen und denselben Stich Bartholomäus Kilians handeln könnte. Die eine lautet: „(Von) Barth. Kilian ein Blatt zu Ehren eines Prälaten, dem (das wäre!) Minerva die Schlüssel und Merkur die Stola bringt, Großqu.-Folio." Die andere findet sich in einer Anmerkung Füßlis (l. c.): „Übrigens ist dieser Künstler [Weißenkirchner] offenbar derselbe, welchen der Katalog von Vinkler einen Bildhauer und Zeichner nennt, und dann nach ihm ebenfalls ein Blatt

1) Nagler, Allgemeines Künstler-Lexikon.
2) Werke des steirischen Malers Hans Adam Weißenkircher, Graz 1913, S. 14.
3) Belvedere, V, 1924, 85.
4) II. Teil, 11. Abschnitt, S. 5022 f. (Zürich 1820).

von Barth. Kilian anführt, das einen von zwei Engeln umgebenen, sitzenden Prälaten darstellt, der die Huldigung von drei schönen allegorischen Figuren erhält. Aus der Ferne fliegt die Zeit heran, welche ihm den Kardinalshut bringt."

Während Füßli für die erste Beschreibung keine Quelle angibt, beruft er sich bei der zweiten auf den „Katalog von Winkler". Damit ist nicht die bekannte, durch gestochene Vignetten geschmückte „Historische Erklärung der Gemälde von Herrn Gottfried Winkler in Leipzig" (L. 1768) gemeint, sondern der seltene, von M. Huber hergestellte Katalog der Winklerschen Kupferstichsammlung, der nach dem Tode des Besitzers erschienen war: Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de feu Monsieur Winckler, Banquieur et membre du Senat à Leipzig, L. [1802/03]. Gegen Schluß der im I. Bande vereinigten deutschen Stecher findet sich auf S. 874 unsere Allegorie als Nr. 4856 mit folgendem Kommentar:

„Weissen-Kircher (Johann Adam) de Salzbourg, sculpteur et dessinateur, florissant vers 1690. Je ne connais de cet artiste que le morceau suivant. Un Prélat assis dans un fauteuil, entouré de deux anges dont l'un tient la crosse et l'autre la mitre, recevant les hommages de trois belles figures allégoriques. Dans le lointain le Tems arrive à tire d'aîle apportant le chapeau de Cardinal. Pièce marquée: Johann Adam Weissen Kircher del. Bartholomaeus Kilian sc. Une des belles estampes du graveur. Tr. gr. in fol. en t."

Demzufolge war die „Allegorie auf einen Prälaten" um 1800 in zwei Sammlungen vorhanden gewesen. Diese Feststellung ermutigte mich zu weiteren Versuchen. Das überraschende Ergebnis, daß die vier Wiener Bestände (Hofbibliothek, Albertina, Fideikommißbibliothek und Akademie der bildenden Künste) den Stich merkwürdigerweise nicht besitzen, wiederholte sich bei den folgenden Anfragen bei den Kupferstichkabinetten von Berlin, München und Leipzig. Schließlich führte die Überlegung, daß vielleicht eine Sammlung in Augsburg, der Heimat der Stecherfamilie Kilian, das gesuchte Blatt enthalten könne, zu der erhofften Mitteilung, daß tatsächlich ein Exemplar des verhältnismäßig großen Stiches (Plattengröße 407/507 Millimeter) in der Graphischen Sammlung der Augsburger Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek aufbewahrt wird [1]).

Was nun das Thema für diese, bisher unbekannt gebliebene Komposition Weißenkirchners anbelangt, so haben wir es — um das Ergebnis der näheren Untersuchung sogleich vorwegzunehmen — nicht mit einer „Allegorie auf einen Prälaten", sondern mit einer Huldigung für den am 30. Juni 1687 ernannten Erzbischof von Salzburg, Johann Ernst Grafen Thun, zu tun. Die von allegorischen Gestalten bestrittene Handlung spielt sich in einer offenen Halle ab, die rechts den Blick auf die Feste Hohensalzburg frei läßt. Zur Linken sitzt über einem dreistufigen Unterbau auf barock geschweiftem, von einer schweren Draperie überschatteten Thronstuhle der neugewählte Kirchenfürst, vor den ihm dargebrachten Insignien der verantwortungsvollen Würde scheinbar zurückschreckend. Zu seinen Seiten stehen auf der nächst

[1]) Ich benütze die Gelegenheit, um an dieser Stelle Herrn Dr. Richard Schmidbauer, Direktor der obengenannten Bibliothek, für seine liebenswürdige Unterstützung, namentlich für die Besorgung der photographischen Aufnahme des Stiches, meinen verbindlichsten Dank zum Ausdruck zu bringen.

Abb. 3. Huldigung für Erzbischof Johann Ernst Grafen Thun (Augsburg, Staats-, Kreis- und Stadtbibliothek).

unteren Stufe zwei geflügelte Engel mit den Abzeichen der bisher bekleideten bischöflichen Würde — Johann Ernst Thun war seit 29. Dezember 1679 als Bischof von Seckau tätig gewesen, worauf auch das an dem Pilastersockel angebrachte Wappen (Thun-Seckau) zu beziehen ist. Während der eine, nach dem Beschauer sich schalkhaft umwendende Engel zur Rechten Thuns die einfach gehaltene Mitra (mit leicht gekrümmten Schrägseiten und entsprechender Bordüre) hält, umfaßt der andere mit beiden Händen das Pedum. Nächst dem Rande derselben zweiten Thronstufe steht zu lesen: „non satis est egisse vices" („Es genügt nicht, Stellvertreter [1]) gewesen zu sein"). Ein vor der untersten Stufe sitzender Hund zeigt am Halsbande die Buchstaben EMD [2]).

In der Mitte der Komposition nähert sich eine echt Weißenkirchnersche Frauengestalt [3]) mit lorbeerbekränztem Kopfe (Minerva?) dem Thronenden und überreicht ihm die beiden Schlüssel Sancti Petri, eine Anspielung auf die dem neuen Metropoliten durch den Papst übertragene Pontifikalgewalt. Von den Schlüsseln hängt ein Schriftband mit folgenden Worten herab: „Honor sequitur fugientes" („Die Ehrung folgt den sich ihr Entziehenden"). Dahinter überbringt der hinzugeflogene Merkur nicht eine einfache Stola, wie seinerzeit M. Huber angenommen hatte, sondern ein T-förmiges Pallium mit den vorgeschriebenen vier aufgenähten Kreuzen: es symbolisiert ebenfalls die Fülle der für den Bereich des Metropolitanbezirkes übertragenen Pontifikalgewalt. Von der Rechten Merkurs flattert ein weiteres Schriftband mit folgendem Wortlaut: „Tanto quod principe dignum est, munus age" („Unterziehe dich der Aufgabe, die eines so hohen Kirchenfürsten würdig ist").

In der rechten oberen Blattecke schwebt auf Wolken die Ecclesia mit einer Krone auf dem Haupte und dem Zepter mit dem Auge Gottes in der Linken. Aus einem von zwei Engeln ihr entgegengehaltenen Kelche zieht sie einen Streifen mit dem Namen „Johannes Ernestus" heraus. Von der Schulter des linken Engels weht ein Band nach rückwärts, dessen Text „Lites haec terminat omnes" („Sie [die Ecclesia] beendet alle Streitigkeiten [sc. Wahlschwierigkeiten]") soviel besagen will wie: Roma locuta causa finita. Bei dem über dem linken Arm des zweiten Engels herabhängenden Schriftband ist dem Stecher offenkundig ein Fehler unterlaufen: in der Vorlage muß gestanden haben „Hoc uno superasse [nicht saperasse] sat est" („Durch dieses eine [Mittel alle Schwierigkeiten] überwunden zu haben, genügt"). Darunter fliegt, mit dem Stundenglas auf dem Kopf und der Hippe über die Schulter gelegt, Saturn einher. Vorsichtig hält er mit beiden Händen einen Hut vor sich, auf den sich der zweifellos korrumpierte Text des letzten Spruchbandes bezieht: „Quod rapui restitam capit". Wenn auch die vom Hute herabhängenden Schnüre diesen als Legatenhut kennzeichnen, so erscheint es

---

[1]) Die Bischöfe von Seckau waren früher die Generalvikare des Erzbischofs von Salzburg in Steiermark. Ich bin für diesen Hinweis Herrn Generalvikar Dr. Franz Freiherrn von Oer in Graz zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

[2]) Würde es sich um eine Abschieds-Widmung handeln, so könnten die drei Buchstaben „Eius memoriae dedicatum" bedeuten. So aber dürften sich die beiden ersten auf die Anfangsbuchstaben des Bestellers der Huldigung (E. M. dedicavit?) beziehen.

[3]) Vgl. z. B. die Hauptfigur der allegorischen Frauengruppe im Mittelbild des Prunksaales in Eggenberg.

mir nicht ausgeschlossen, daß hier dem Stecher weitere Ungenauigkeiten unterlaufen sind, insofern vor allem die Kardinalsschnüre der Vorlage eine mangelhafte Wiedergabe erfahren haben. Daß eine Anspielung auf die Kardinalswürde, die der Vorgänger Johann Ernst Thuns innegehabt hatte, beabsichtigt war, dürfte auch aus folgender Überlegung sich ergeben: Alle anderen Spruchbänder enthalten deutlich Versteile und zwar in daktylischem Versmaße; daher ist es geradezu zwingend, hier ebenfalls eine metrische Fassung des Wortlautes der Vorlage vorauszusetzen. Diese wird erreicht, wenn man annimmt, daß — abgesehen von dem falsch gelesenen „restituam" — „capiti" am Schlusse stand, was sowohl sachlich wie sprachlich einen befriedigenden Sinn ergibt: „Quod rapui vestro restituam capiti" („Was ich Euch geraubt [den Kardinalshut durch den Tod des Vorgängers], werde ich Eurem Oberhaupte wiedergeben") [1].

Wir haben also in dem Augsburger Kupferstich eine allegorische Huldigung für Erzbischof Johann Ernst Grafen Thun zu erkennen, durch die vermutlich ein Mitglied des Salzburger Domkapitels seiner Freude über den Wahlausgang Ausdruck verleihen wollte. Insofern mit dem 30. Juni 1687 ein terminus post quem gegeben ist, haben wir für diese Komposition Weißenkirchners fast die gleiche Entstehungszeit wie für den Originalentwurf für „Majestas et amor" anzunehmen.

III.

Die Thesenkomposition „Universa Aristotelis Philosophia".

Es bedarf wohl keiner weiteren Beweisführung mehr, daß die von Wastler bzw. Nagler verzeichnete sechsteilige These ebenfalls „existiert" haben muß. Auch diese Angabe geht auf Füßli zurück, der sogar von acht Teilen spricht: „(Nach Weißenkirchner soll gestochen haben): E. Hainzelmann eine aus acht großen Folioblättern zusammengesetzte Thesis in größtem Realfolio, betitelt: ‚Universa Aristotelis Philosophia', und eine schöne Allegorie auf die durch Kaiser Leopold I. (an den auch die Dedikation gerichtet ist) geführten Kriege enthaltend."

Ich bin überzeugt, daß sich auch dieser Stich noch finden wird, wenn auch solche Blätter „größten Formates", wie die Erfahrung lehrt, weit mehr Gefährdungen ausgesetzt sind und sich schwerer erhalten als Stücke bescheidenen Umfanges. Der folgende Versuch einer Rekonstruktion der Weißenkirchnerschen Komposition ist mehr als eine Art Anweisung aufzufassen, die dem glücklichen Finder — im Falle einer Beschädigung oder Beschneidung des unteren Randes, wodurch wie so häufig die Künstlerbezeichnungen verlorengehen — die nötigen Anhaltspunkte für eine Identifizierung bieten soll:

Demnach dürfte zu oberst die Aufschrift: SUMMA ARISTOTELIS PHILOSOPHIA angebracht sein. Die Mitte der Komposition nimmt eine allegorische Darstellung der siegreich durchgeführten Kriegszüge Leopolds I. ein, zu beiden Seiten

1) Bei Interpretation dieses Wortlautes sind mir in gewohnter liebenswürdiger Weise die Herren Kollegen J. Mesk, K. Prinz und A. Zauner an der Universität Graz zur Seite gestanden, wofür ihnen an dieser Stelle herzlichst gedankt sei. Die in diesem Abschnitt enthaltenen Berichtigungen und Ergänzungen bilden die eigentliche Veranlassung, daß die vorliegende Abhandlung, die bereits in den vom Historischen Verein für Steiermark herausgegebenen „Blättern für Heimatkunde" III 1925 33 ff. erschienen ist, neuerlich zum Abdruck gelangt.

(oder auch darunter) durch Kampfszenen zwischen kaiserlichen Truppen und türkischen Heerscharen ergänzt, die keinen Zweifel übriglassen, auf wessen Seite sich der Sieg neigt. Den unteren Abschluß dürfte ein dreiteiliger Sockel bilden, mit der an Leopold I. gerichteten Dedikation im Mittelfelde, unterzeichnet von demjenigen absolvierten Kandidaten der Grazer Jesuitenuniversität, der sich bei der Disputation über das angegebene Thema ausgezeichnet hatte, und in dem wir den Auftraggeber für den Originalentwurf wie für dessen Ausführung in Kupferstich zu erkennen haben. Es kommen u. a. namentlich folgende Promovierte in Betracht: 1687 Carl Josef von Haidegg und Johann Anton Graf von Strassoldo, 1688 Johann Josef Baron von Lewenberg und Johann Herward Graf von Watzenberg [1]), schließlich 1693 Johann Paul Baron von Webersberg.

[1]) Vgl. z. B. die Beschreibung der Promotion vom 17. August 1688 (cod. Vindob. 12085, fol. 42): „Simili pene apparatu post emensum Aristotelicae Philosophiae cursum ad hyremum magisterii apicem 17 a. Augusti processere Metaphisici; qui etiam inter caeteros quadraginta octo candidatos unum numerabant Illmum. Dnum. Joannem Josephum L: B: a Lewenberg. Priusquam tamen hyrema coronarentur laurea candidati, complures ex universa Philosophia disputarunt publice. Seni theses suas emblematibus adornarunt. Quos inter praefulgebant: Illmi juvenes Comes a Wazenberg et L: B: a Lewenberg uterque ab Augmo (Imperatore) catena aurea donatus."

Arthur Kingsley Porter: Lombard Architecture. New Haven-London-Oxford 1917.

Dies Werk ist in den Kriegsjahren 1915—1917 erschienen, damals erfuhr man nur indirekt durch Referate ausländischer Zeitschriften darüber, es hieß, es sei eine abschließende Arbeit und werde in den Forscherkreisen des Auslandes restlos als die Erlösung aus langer Ungewißheit anerkannt. In Deutschland war das Werk durch den hohen Preis anfangs sehr selten; auch jetzt noch scheint es nicht so bekannt als es sein müßte, ich glaube daher mit meinem Referat, das sich aus vielen Gründen verzögert hat, nicht zu spät zu kommen.

Drei Textbände und ein Tafelband. Statistisch ausgedrückt 1790 Textseiten und 244 Tafeln mit 932 Abbildungen.

Von den Abbildungen entfallen nur 45 auf Vergleichsobjekte in Frankreich, England, Süditalien usw., so daß gegenüber den bisher veröffentlichten Abbildungen lombardischer Baukunst die Summe erstaunlich groß ist. Sehr vieles ist zum erstenmal publiziert, die verhältnismäßig wenigen Maßaufnahmen sind mustergültig exakt, z. B. die von Modena oder S. Fedele in Como, erfreulich ist auch die deutliche große Grundrißaufnahme von S. Vincenzo in Galliano di Cantù und anderer kleiner Bauten. Die photographischen Aufnahmen sind nicht durchweg geglückt, man ist aber dankbar auch für schwächere dort, wo bisher gar nichts bekannt war.

Von den Textbänden enthält der zweite und dritte — geordnet nach der alphabetischen Folge der Ortsnamen — die (wenn ich mich nicht verzählt habe) 263 Monographien der noch erhaltenen, teils von K. Porter überhaupt erst entdeckten Bauten des romanischen Stiles in der Lombardei, nebst einigen lombardischen Bauten außerhalb der Lombardei, wie z. B. derer in Corneto Tarquinia. Mustergültig ist hier wieder die durchgehend gleiche Disposition sämtlicher Monographien, ob sie nur eine halbe Seite lang sind oder Abhandlungen von 50—60 Seiten Länge. Porter teilt nach fünf Gesichtspunkten. Erstens wird die bisherige Literatur durchgesprochen, zweitens wird die Geschichte nach den schriftlichen Quellen einschließlich der philologisch getreuen Wiedergabe der Bauinschriften dargelegt, drittens wird der Bau in seinem jetzigen architektonischen Bestande beschrieben und nach seinen zeitlich zu unterscheidenden Zuständen analysiert, viertens wird ebenso das Bauornament und die Bauplastik analysiert, und die jeweils erhaltenen Freskos und Mosaiken und Pavimente usw. beschrieben, schließlich fünftens die Summe gezogen durch Festlegung von bestimmten Baudaten. Eine wertvolle Ergänzung zum ersten Punkt bildet das Literaturverzeichnis am Ende des ersten Bandes rund 900 Schriften — und eine chronologische Tabelle am Anfang des ersten Bandes. All das ist nüchtern praktische Organisation in amerikanischem Geist, man findet trotz der Überfülle alles sehr rasch und wird noch durch einen ausführlichen genauen Index darin unterstützt.

Von gleicher Klarheit ist die Disposition des ersten Bandes. Eine Einleitung enthält in vier Kapiteln erstens in großen Zügen die Übersicht der bisherigen Gesamtauffassungen, besonders die der Datierungen, dann das was wir über die Baumeister, Bauleute, Besteller wissen, drittens eine Abhandlung über die politischen Spannungen zwischen Kommunen und Geistlichkeit und schließlich die für Porter so wichtige Geschichte der Mauerungstechnik, die er zur Datierung benutzt. Dann folgen die Hauptteile: 1. Architektur, 2. Ornament, 3. Skulptur, Mosaik und Freskos, 4. die Ikonographie, 5. die Quellen der Ikonographie.

Ich habe nicht umsonst für diese Übersicht die Zahlen der Seiten, Abbildungen, Bauten, Schriften genannt: wie soll man einer solchen imponierenden Leistung in einem Referat gerecht werden, besonders wenn man in vielen Einzelfragen und auch im ganzen so anderer Ansicht ist wie ich es bin? Das Positive ist leicht und kurz zu formulieren, dies Werk wird als Summe der bisherigen Forschungen, durch die fast[1]) erreichte Vollständigkeit und große Übersichtlichkeit für immer die Grundlage weiterer Forschung auf diesem Gebiete bleiben. Das Negative ist schwer in Kürze zu sagen ohne ungerecht zu werden, aber es müßte lauten, die „Geschichte" der lombardischen Baukunst hat Porter nicht dargestellt und gar nicht erfaßt. Ungerecht wird diese Verurteilung jedem erscheinen, der historische Klassifikation schon für Geschichte hält und wer bezüglich der Datierungen im Prinzip mit Porter einverstanden ist.

---

[1]) Übersehen ist meines Wissens nur die Krypta von S. Vicenzo ed Agricola in Bologna.

Der erste Ausdruck: historische Klassifikation betrifft jene Disposition des ersten Bandes, die ich als klar bezeichnete. Sie ist klar, aber sie gibt eben keine Geschichte, sondern die Vorarbeit dazu. Die Vorarbeit ist klar disponiert und als solche ist die gewählte Disposition an sich wertvoll, abgesehen noch von den Einzeldatierungen mit denen die Werke in diese Begriffsfächer eingetragen sind. Ich selbst gehe mit meiner theoretisch eingestellten Begriffsanalyse noch weiter als Porter, der im wesentlichen der französischen Methode folgt, aber ich kann gar nicht genug unterstreichen: in reiner theoretischer Untersuchung kann man in der Zerlegung in elementare Begriffe kaum weit genug gehen, dagegen die historische Darstellung muß all diese Begriffsgliederungen, die sich auf die Analyse des Gegenstandes — ich meine nicht des individuellen Einzelwerks, sondern des Gegenstandes: bildende Kunst — beziehen als Dispositionsmittel verschmähen, denn für die Darstellung des Verlaufes kommen nur rein historische bzw. historisch-geographische Einteilungsmittel in Frage. Vorausgesetzt Porters Einzeldatierungen wären richtig, so wäre eine Geschichte der lombardischen Baukunst nur durch zeitliche Begriffe zu gliedern, — aber was will ich denn? — Porter gliedert ja seine Darstellung der Architekturgeschichte in drei zeitliche Abschnitte: karolingischer Stil, 11. Jahrhundert, 12. Jahrhundert. Gewiß! Aber innerhalb dieser Abschnitte ist alles nach Stichworten auseinandergerissen, die dem Vokabular der „Analyse des Gegenstandes" entnommen sind. Nochmals eine Einschränkung: Porter gliedert innerhalb des karolingischen Stils in drei Etappen: ca. 600—774, — ca. 900, — ca. 1000. Ein Beweis, daß er die Bedeutung chronologischer Einleitung für die Absichten einer Geschichte empfunden hat. Aber was soll man dazu sagen, wenn er seiner kaum anderthalb Seiten langen Besprechung der karolingischen Basiliken von ca. 600—774 vier Appendizes beigibt, deren erster: Development of the apse gleich eine Übersicht aller Apsiden mit ihren Krypten darbietet bis 1200, Modena, Parma, Nonantole, alles wird hier aufgezählt, ich zitiere nur einen Satz: „Al Sagra S. Michele (ca. 1175 bis ca. 1200) the apse is trefoiled." (S. 58). Nichtwahr, man mißversteht mich nicht! Als Vorarbeit ist es ausgezeichnet alle Apsiden zusammenzustellen — nur in einer Geschichte, wo richtig mit dem Frühen begonnen wird, darf man im Abschnitt, der 600—774 überschrieben ist, nicht von Bauten reden wollen, die Ende des 12. Jh. entstanden. Von Sagra S. Michele müßte man am Ende der „Geschichte" etwas zu hören bekommen, vielleicht wäre es dann sehr interessant und überraschend etwas über diese Apsis und ihre eventuellen Beziehungen zum Rheinland zu hören, aber wie das Register vermuten läßt, wird der Bau nur noch im Kapitel Ikonographie erwähnt wegen seines Ornamentmotivs. Zum Unglück bemerke ich dabei, daß im Register auf die Nennung von Sagra S. Michele auf S. 58 gar nicht hingewiesen ist, aber ich erinnere mich nicht, daß der Bau gegen Ende der Architekturgeschichte genannt ist. Wie wäre das auch möglich? Endet sie doch mit dem an sich sehr interessanten, an neuen Entdeckungen reichen Absatz über die Zisterzienser. Porter gruppiert eben das Material nach sachlichen Stichworten zusammen und sucht dann seine Stichworte chronologisch zu ordnen. Auch hier liegt ein gesunder Gedanke zugrunde, die Kapitelüberschriften: Querbogen, Stützenwechsel, Tonnen-, Kloster-, Gratgewölbe ohne Stich und mit Stich, Rippengewölbe, Strebewerk geben, wenigstens bis hierhin, die historische Hauptreihe — die Datierungen zunächst beiseite gelassen — aber auch hier bringt Porter unter jedem Stichwort sofort die ganze Beispielsammlung an. Doch weil auch er spürt, daß nach dem Aufkommen einer neuen Wölbungsart die älteren zum Teil fortbestehen und der Historiker eigentlich den Ablauf in einer Folge, die der historischen entspricht, wieder lebendig machen soll, schiebt er nach Erörterung einiger Hilfskonstruktionen, Hilfstechniken usw. ein Kapitel über das Fortleben der offenen Dachstühle und Flachdecken ein, geht auch hier gleich bis ins 12. Jahrh., obwohl dieses erst später besprochen wird.

„Nicht kritteln! Besser machen!" — Ich weiß schon, aber da ich das wirklich selbst und auf dem gleichen Gebiet ausprobiert habe, kenne ich die Schwierigkeiten zur Genüge. Man kann sich auf den harter Standpunkt des Entweder-Oder stellen. Entweder alles nach Stichworten, also eben nach Begriffen ordnen — dann aber kümmert uns die historische Folge gar nichts. (Viollet-Le-Duc hat seine Stichworte alphabetisch! geordnet.) Oder die Geschichte der Baukunst, Skulptur usw. erzählen, dann aber haben wir nur die geographisch zusammengehörigen Werke auszusuchen — das ist hier schon durch die Einengung auf die lombardische Gruppe geschehen — und analistisch vorzugehen. Ich erhalte doch keine Geschichte des dreißigjährigen Krieges, wenn ich erst alle Siege der Katholiken zusammenstelle, dann alle Siege der Protestanten, dann alle diplomatischen Schachzüge gesondert, die Finanzfragen in einem Kapitel, die Waffen, die Verproviantierung u. s. f. Das ist alles Vorarbeit, eine Kette von Abhandlungen zur Geschichte des dreißigjährigen Krieges. Aber von der Geschichte selbst erwarte ich, daß sie vom Jahre 1618 anhebt und jahrweise vorangeht — voran immer auf der ganzen Linie. So habe ich versucht für das Handbuch der Kunstgeschichte, die Geschichte der lombardischen Architektur (unter Verzicht auf die Skulptur) darzustellen, sehr eingeengt durch eine karg zugemessene Bogenzahl ich habe drei Versuche in den Papierkorb getan, der vierte bleibt auch nur Versuch, obwohl er ganz analistisch aufgebaut ist, soweit die Baubeginne in Frage kommen. Auch die Bauabschnitte der

Hauptwerke völlig auseinander zu reißen und völlig konsequent zu 1099 bis 1106 nur die Krypta von Modena und das Westportal zu besprechen und die zeitlich wesentlich später liegenden übrigen Bauteile erst jedesmal zu nennen, wenn man an ihr Baujahr herangekommen ist, verbietet sich von selbst, weil wir so genau nicht unterrichtet sind (ganz abgesehen von der Strittigkeit vieler Daten der stilkritischen Einordnungen), wohl aber kann man und soll man zu 1099 noch nicht vom gotischen Radfenster der Westfront, nicht vom gotischen Marktportal, nicht von dem nachträglich (Ende des 12. Jh.) hinzugefügten Querschiff reden, nicht von den gotisierenden Fialen, sondern erst dort, wo vom Übergangstil die Rede ist. Und so überall: so weit es möglich ist, muß man analistisch vorgehen, sonst treibt man nicht Kunstgeschichte als Geschichte, sondern als Klassifikation nach Begriffen.

Aber ich muß meinerseits hinzufügen: für Porter war die klare Klassifikation das Gegebene, denn da er den Verlauf der Entwicklung nicht erfaßt hat, wäre eine analistische Darstellung nach der Tabelle, die das Werk eröffnet, ein Bild des verworrensten Auf und Ab. Das ist der zweite Punkt, er wird manchem der viel wichtigere sein, er ist es auch mir. Hier kritisieren hieße die 203 Bauten vornehmen und neu datieren. Ein Teil der Daten ist sicher richtig, ein Teil vermutlich, wenigstens wüßte ich nichts einzuwenden. Aber viele sind falsch datiert und gerade die führenden, ich nenne S. Ambrogio in Mailand, S. Michele in Pavia, S. Savino in Piacenza.

S. Ambrogio ist nach Porter nach 1067 vermutlich um 1070 begonnen. die Rippengewölbe gehören dieser Zeit, also dem letzten Drittel des 11. Jhs. an. Merkwürdigerweise fehlt dieser Bau in der chronologischen Tabelle. Porter datiert die frühesten Rippengewölbe um 1040, nämlich die in Sannazzaro Sesia, daher fällt es ihm leicht Rippen gegen das Jahrhundertende für möglich zu halten. Es ist ungemein lehrreich sich den Anteil der Gesamtvorstellung des Verlaufes bei den Einzelfragen an diesem Beispiel klar zu machen. Ich selbst, der keine Rippe in Italien vor 1160 kennt, denke gar nicht daran, mich lange mit dem ruinösen höchst fragwürdig erhaltenen Bau in Sannazzaro Sesia zu plagen, es ist mir einfach unmöglich, zu glauben, daß um 1040 in Italien! Rippen vorkamen. Umgekehrt ist es für Porter so ausgemachte Tatsache, daß gegen Ende des 11. Jhs. Rippen an der Tagesordnung waren, daß er Stiehls Werk zwar zitiert, aber Stiehls Überlegung über den Campanile dei canonici einer Entkräftung gar nicht für wert hält, also gar nicht in Erwägung zieht, daß das Datum dieses Turmes 1128 aus den von Stiehl geltend gemachten technischen Gründen auch das Anfangsdatum der ganzen Basilika ist. Da druckt Porter die Akten des Prozesses der Kanoniker und Mönche nochmal ab, lateinisch und in englischer Übersetzung also auch den Satz: .... cum eiusdem ecclesie architectus ipsum, rient aliam ecclesie fabricam de communi construxerit. Auf Deutsch: da der Architekt ebendieser Kirche ihn (sc. campanile novum) so wie den übrigen Bau der Kirche aus der gemeinsamen Kasse (nämlich der Mönche und Kanoniker) errichtet habe. Ich glaube, obwohl es nicht ausdrücklich heißt, derselbe Architekt habe Turm und Kirche erbaut, so müßte doch im Gegenfall der Plural stehen: die Architekten. Ist aber der neue Turm der 1128 gerade begonnen war vom selben Architekten wie die Basilika, wie alt war er dann, wenn er schon 1070 begonnen hat? Hat er als Dreißigjähriger begonnen, war er 88 Jahre, hat er was wahrscheinlicher ist als Vierzigjähriger begonnen, so war er 98 Jahre alt. Man kann Michelangelo zitieren, der als Greis den Bau von S. Peter leitete, man kann einen frühreifen Mann konstruieren, der als Zwanzigjähriger den Entwurf und die Bauleitung von S. Ambrogio übernahm, dann war er 1128 immer noch 78 Jahre. Genug — für das Übrige verweise ich auf den Gesamtzusammenhang, wie er mir sich als konsequente Entwicklung ergab und wie ich ihn im Handbuch der Kunstwissenschaft plausibel mache. Nur so viel gehört in diesen Zusammenhang, daß mit dem Datum 1128 für den Baubeginn noch nicht erwiesen ist, daß damals schon Rippenwölbung beabsichtigt war. — Es ist nicht nötig über S. Michele in Pavia zu diskutieren. Hält man S. Ambrogio für einen Bau von 1070, dann natürlich kann man glauben, daß S. Michele um 1100 begonnen wurde. Ich glaube das nicht. S. Michele ist ein Muster spätromanischer lombardischer Architektur und Ornamentik. — Das dritte Beispiel S. Savino in Piazenza: The church of S. Savino is in the main a homogeneous and exceedingly well preserved monument of 1107. From 903 date two capitels in the crypt. The remains of the earlier apse and the campanile are certainly older than the present church and in all probability belong to the edifice of 1005. (Bd. III S 277.) Es ist S. 271 gesagt, die Kapitäle der Krypta gehören drei Epochen an, der größere Teil sei zweifellos gleichzeitig mit denen der Oberkirche. Diese, obwohl neuerdings bei der Restauration übergangen, sind Prachtstücke der ganz reifen Ornamentik, schon an der Grenze zum Spätromanischen; die der Krypta sind ganz früh im Typ, geometrisch, starr, flach ohne Verschlingungen und starke Unterscheidungen, sie passen vorzüglich zum Datum 1107, zu ihnen rechne ich auch die zwei auf 903 von Porter angesetzten (903, wie das aussieht hat Cattaneo gelehrt). Die ganze Krypta ist 1107 samt dem Campanile vollendet, die Oberkirche findet sich mit der schon vorhandenen Krypta ab, ist aber ein gutes halbes Jahrhundert später entstanden.

Es ist einleuchtend, daß ich hier nur andeuten kann, nicht wirkliche Gegenbeweise führen; es

ist erst recht einleuchtend, daß eine vollständige Kritik aller Daten ein dickes Buch würde. Aber etwas Allgemeines über Porters Datierungsmethode läßt sich schließlich sagen. Er geht von fest datierten Werken aus, sie sind im chronologischen Verzeichnis fett gedruckt. Was ist das ein fest datiertes Werk? Für S. Savino in Piacenza ist das Datum der Weihe 1107 aus drei Quellen übereinstimmend überliefert daher ist das Gebäude „authentisch datiert". Die alte Frage, ob sich die Weihe, die just überliefert ist, auf das jetzige Gebäude und auf das ganze jetzige Gebäude beziehe, wird von Porter nicht immer aufgeworfen. Die übrigen Bauten, für welche Daten nicht überliefert sind, werden stilkritisch interpoliert — bzw. nach technisch-konstruktiven Merkmalen morphologisch interpoliert. Hier bedient sich Porter der von ihm angenommenen Geschichte der Mauerungstechnik, der er allzu viel traut, und andererseits seiner Theorie der Geschichte der Wölbung. Echt englisch-amerikanisch ist seine Idee, aus dem Holzmangel, der in Italien herrschte, die Entstehung des Rippengewölbes zu erklären, ich sehe freilich nicht, wie und wo man Holz sparen konnte, so lange die Gewölbe Gußgewölbe waren, man brauchte genau so viel Schalung. Erst die Lehrgerüste für Rippengewölbe mit gemauerten Kappen konnten die Schalung etwas einschränken, freihändig kann man zwischen Rippen nur Backsteingewölbe herstellen, aber auch nur bei kleinen Dimensionen. In S. Ambrogio hat man sicher sehr reichliche Schalung nötig gehabt. Aber was besagt das alles? Kann man denn anders vorgehen? Jeder beginnt mit irgend welchen überlieferten Daten, die er versucht auf das bestehende Gebäude zu beziehen, jeder interpoliert stilkritisch und ferner mit Hilfe „seiner" Theorien über Technik und Wölbkonstruktion. Wie retten wir da die Kunstgeschichte vor der berüchtigten Subjektivität des einzelnen Forschers? Ich antworte, der einzige Maßstab für die Richtigkeit aller komplizierten Datierungspraktiken ist die Vernünftigkeit des sich ergebenden Gesamtbildes des historischen Ablaufs. Kann sein, daß ein zu großer Glaube an die Vernünftigkeit der Geschichte uns verführen kann, die Folge einfacher, geradliniger, von Rückfällen freier zu rekonstruieren als sie wirklich war. Wer vom Wirrwarr des Geschehens weiß, wird vorsichtig sein, ohne in das Extrem zu verfallen, es gäbe nur Wirrwarr. Wer Porter beipflichtet und die Rippengewölbe in Italien autochthon entstanden sein läßt und dies um 1040, der muß doch — selbst wenn er den Oberbau von S. Savino in Piacenza ebenfalls mit Porter 1107 datiert —, stutzig werden, daß hier noch das eine Mittelschiffjoch ein Gratgewölbe hat, die beiden anderen Rippen. Er müßte sich doch sagen, daß die Rippe damals gerade erst bekannt wurde, als S. Savino mitten im Bau war. Setzt man solche Überlegungen fort, dann kommt man aber dazu sich zu fragen, wieso die Querbogensysteme so lange in Gebrauch blieben. Porter stellt die Frage für Modena, aber es folgt noch eine ganze Kette solcher Bauten bis zur Mitte des Jahrhundert — des 12. natürlich. Wie viel ließe sich noch schreiben! Porter mag die Arbeiten von Gall ansehen, vielleicht wird er doch wenigstens die Möglichkeit zugeben, daß S. Fedele in Como nicht von 1115 sein kann, wenn man einen vernünftigen Ablauf nicht nur in der Architektur, sondern auch in der Skulptur und Ornamentik annehmen will. Alles wird relativ verständlich, wenn man das Vorurteil verläßt, die lombardische Architektur habe führend in Europa gewirkt. Selbst Gall, der die frühe Gotik wohl heute am besten kennt, scheint noch zu glauben, die Rippe sei in Italien zwar nicht vor den Rippen der Normandie, aber doch unabhängig von diesen entstanden. Entschließt man sich einzusehen, daß die lombardischen Baumeister im Ornament höchst selbständig und schöpferisch waren, in der Raumbildung aber im 11., ja noch im 12. Jh. unglaublich rückständig, dann wird man auf den alten Satz von Alois Riegl zurück kommen, daß in der Kunst nichts zweimal erfunden wird. Die Rippe stammt entweder aus der Lombardei oder aus der Normandie, nicht aus beiden. Man wird wohl bald allgemein erkennen, daß sie aus der Normandie stammt und durch die Zisterzienser (was Porter auch ablehnt) nach Italien kam. Porter muß die Zisterzienser in dieser Frage ausschalten, weil sie zeitlich nicht zu seinen frühen Rippen passen. Er läßt aber auch sonst den Einfluß der Zisterzienser zu kurz kommen.

Wer meine kritischen Einwände hier ließt, wird sagen, es sei meine Entschuldigung daß ich eben an meine Datierungen glaube, daß sich für mich die ganze Entwicklung von S. Abbondio in Como 1096 bis zu den Werken des Antelami um 1190 abspielt, Beginn des Übergangs mit der Übernahme der Rippe um 1160, Beginn der spätromanischen gedrungenen fetten, dreidimensional gewordenen Ornamentik und Skulptur um 1170 bei Bauten wie S. Michele in Pavia. Dieselbe Entschuldigung gelte auch für Porter, er glaubt an die schöpferische Kraft des 11. Jhs., läßt alle Bauten das dreißigtägige Erdbeben von 1117 überdauern. Es ist trostlos Toescas Darstellung der romanischen Baukunst in Rizzo-Toesca Storia dell'arte classica e italiana (Turin o. J.) zu lesen. Der Glaube entschuldigt in der Wissenschaft nicht. Porter hat eine bewundernswerte Energie enttaltet, sie verrät sich auch in der Tendenz, überall bis aufs Jahrfünft genau zu datieren, er schwimmt nicht im faulen trüben Sumpf wie die anderen, ich könnte mir denken, daß er die Energie hat sich selbst zu revidieren.

P. Frankl

Niedersächsische Kunst in Einzeldarstellungen. Herausgegeben von Ludwig Roselius und V. C. Habicht, Angelsachsenverlag. Bremen 1922 ff.

Der Grundgedanke, der die Herausgeber leitete, nämlich die hervorragenden Denkmäler der niedersächsischen Kunst nicht nur in guten Abbildungen zugänglich zu machen, sondern vor allem sie in ihrem Zusammenhang erschöpfend zu erklären, ist vorzüglich. Der Umfang des Textes steht in einem guten Verhältnis zur Zahl der Abbildungen und umschifft die Klippe modischer Bilderbuchindustrie ebenso wie die weitschweifiger Gelehrsamkeit. Es fragt sich nun, wieweit die Texte der einzelnen Bändchen den wissenschaftlichen Forderungen entsprechen, die die Herausgeber selber aufgestellt haben. Gleich die ersten vier Bändchen hat Habicht selber geschrieben.

Erster Band. Der Roland zu Bremen 1922. Das durchaus überzeugende Resultat der kleinen Schrift ist der Wissenschaft aus dem Aufsatz Habichts in der Zeitschrift für bildende Kunst 1916 bekannt. Inhaltlich werden die Zusammenhänge der Rolandsdarstellung mit den Spielleuten aufgezeigt, und formal die Abhängigkeit des Bremer Rolands von der Grabmalplastik erwiesen, wobei besonders der Zusammenhang mit dem Denkmal des jungen Herzogs Wilhelm von Braunschweig († 1391) in Hardegsen betont wird.

Zweiter Band. Die goldne Tafel der St. Michaeliskirche zu Lüneburg 1922. Nach einer superlativisch gehaltenen Beschreibung des Altars, in der viel vom Erlebnis der Farben, von Draperien als Erlebnisfaktoren usw. die Rede ist, beginnt man zu zweifeln, ob bei so viel Erleben nicht die Schärfe des Sehens leidet. Habicht behauptet, daß „ebenbürtige Vergleichspunkte lediglich die 1404 entstandenen Tafeln Konrads von Soest in Niederwildungen bieten und daß diese Niederwildunger Malereien später seien. „Um 1390—1400 müssen die Arbeiten der goldenen Tafel entstanden sein." Habicht bestreitet mit Recht die von Meier und Hölker vertretene Meinung, Konrad von Soest habe die goldene Tafel gemalt, aber er verfällt in den entgegengesetzten Fehler mit der Behauptung, daß die goldene Tafel der gebende Teil für Konrads Kunst war. Nein, noch immer scheint es den unbefangenen Augen so, daß die Niederwildunger Tafeln früher sind, und daß die goldene Tafel einen schwächeren Reflex des burgundischen Stils als der gemeinsamen Quelle zeigt. Sie deswegen früher anzusetzen, würde ein Mechanisieren aller entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung bedeuten. „Ich habe nie einen Zweifel gelassen", sagt Habicht, „daß wir in dem Hauptmeister wohl kaum eine andere Persönlichkeit als einen Franzosen oder Flamen erblicken können." Dagegen möchte ich den einen Zweifel lassen, ob Habicht dafür schon einen Gläubigen gefunden hat. Neuerdings hat Worringer, wie früher schon Paul, auf lübische Kunst als Nächstliegendes hingewiesen, aber auch das ist nicht mehr als Vermutung, die nur zeigt, wie wenig differenziert die Stilsprache dieser Jahrzehnte in den niedersächsischen Gebieten klingt.

Die Plastiken stehen nach Habicht zwischen denen des Grabower Altars von 1379—83 und denen des Altars der Göttinger Jakobikirche von 1402. Die Altäre der lübischen Schule dieser Zeit sind nach Habicht „sämtlich Ausstrahlungen der erstrangigen und ungewöhnlichen Kunst unseres Meisters." Über die Plastiken der goldenen Tafel hören wir: „Im Vorstellungsbereich dieses Meisters hat allein der durchaus geistige Mensch, der durch und durch von innen und von außen gepflegte (der hochkultivierte Rassenmensch) Platz." Und noch weiter: „Es entstehen rassige Köpfe, allein von jener stammeslosgelösten Menschheitsrasse des wirklichen Geistmenschen." Man hätte lieber etwas über die Art der Gewandung gehört und welche Motive hier in der Raffung faltenreicher Stoffe vorhanden sind. Dann würde man im Vergleich mit anderen niedersächsischen Altären sehen, daß diese Angehörigen der „stammeslosgelösten Menschheitsrasse" in Niedersachsen um 1420 beheimatet waren. Aber Habicht sieht das anders und will im Verfolg seiner Ansicht, daß die goldene Tafel im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden sei, irgendwie Claus Sluter als den größten Meister der Zeit mit der goldenen Tafel in Verbindung bringen. „Claus Sluter war kein Franzose. Sein Name kommt in Niedersachsen häufig vor. Nicht unmöglich, — durchaus nicht — ist es, daß er selbst Niedersachse war. Dann aber hätte nichts näher gelegen, als ihn bei der Vergebung des gewaltigen Altarwerkes in Lüneburg um Rat zu fragen und zu bitten, eine geeignete Kraft zu schicken." Es ist etwas Schönes um die Phantasie, und wenn ihre Erzeugnisse Habicht als Wissenschaft gelten, so sind seine Ausführungen, um eines seiner poetischsten Bilder (auf S. 14) zu gebrauchen, „des neuen Wassers gründlich gesalbt."

Dritter und vierter Band. Des heiligen Bernward von Hildesheim Kunstwerke. 1922. Habicht nimmt die fromme Legende als urkundlichen Bericht und läßt Bernward, der ein großer Organisator war, selber als Baumeister und Bildner wirken. Die Inschrift auf dem Kruzifix im Hildesheimer Domschatz ist ihm letzter Beweis dafür. Für die Erztüren nimmt Habicht mit Dibelius Gießer aus Mainz an, aber nur zur Bewältigung der technischen Schwierigkeiten. Schon 1915 hat Goldschmidt auf Metzer Elfenbeine als Vorstufen hingewiesen. Beenken hat neuerdings dann bereits drei Meister unterschieden, von denen einer auch das Bernward-Kruzifix angefertigt hat. Jedenfalls ist an der Christussäule ein anderer und vor allem ein künstlerisch nicht so bedeutender Meister tätig gewesen wie bei

den Türflügeln. Einige in der Zeit Bernwards entstandene Handschriften mit Miniaturen sind so stilverschieden, daß auch Habicht dabei nicht an Bernward als alleinigen Künstler denkt. Es geht nicht an, von unendlich häufigen Bernwardinischen Kruzifixen zu sprechen, die alle die erdrückende Macht der Hildesheimer Einflußsphäre bezeugen sollen, während doch Hildesheim auch nur teil hatte an einer allgemeinen Stilbewegung. Zum Schluß wird Bernward als der einsichtsvolle Bewahrer germanischer bildkünstlerischer Anschauunaen gefeiert. Man kann auch einen ganz anderen Schluß ziehen. Bernward ließ die Christussäule nach dem Vorbild der Trajanssäule fertigen und die Erztüren nach dem Vorbild solcher Türen wie der in S. Sabina in Rom. Er wollte also eine rein lateinisch-christliche Kultur, aber die Künstler, die ihm zur Verfügung standen, haben in ihrem ausdrucksstarken Monumentalstil nicht ohne das Erbe germanischer Vorstellungen schaffen können.

Fünfter Band. Gerd Dettmann, Alte Gast- und Zunfthäuser in Niedersachsen. 1924. Der Text gibt einen reizvollen kulturgeschichtlichen Überbilck, bei dem die Entwicklung der Gasthäuser in erklärendem Zusammenhang mit der Entwicklung des Braugewerbes betrachtet wird. Es kam dem Verfasser nicht darauf an, eine feste Typologie von Krug, Herberge, Zunft- und Festhaus zu zeichnen. Seine Einstellung setzt die Zweckbedeutung dieser Bauten in ein behagliches Licht und begnügt sich gegenüber architektonischen Fragen mit der Versicherung, daß die bauliche Entwicklung der des Wohnhauses gleichlaufe.

Sechster und siebenter Band. U. Hölscher, Die mittelalterlichen Klöster Niedersachsens. 1924. Das abendländische Mönchtum faßt in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts in Sachsen festen Fuß zu der Zeit, als das politische Schwergewicht sich unter den Ottonen und Saliern hierher verlegte. Der Verf. gibt eine anschauliche Übersicht über die wechselnde Siedlung der verschiedenen Orden und Kongregationen, über die Mönchs- und Nonnenklöster Niedersachsens. Mit Recht wird der südliche Geist der baulichen Anlage hervorgehoben, die im Gegensatz zu den einzelstehenden Wohngebäuden der Germanen hier die regelmäßige Gebäudegruppe um einen quadratischen mit Umgängen versehenen Binnenhof einheitlich einführt. Die charakteristischen Unterschiede zwischen den Klöstern der verschiedenen Kongregationen werden kurz und klar angegeben. Die eigentlich kunsthistorischen Probleme stehen nicht im Vordergrund, der Zweckcharakter wird mehr betont als der stilistische Charakter. Man hätte gewünscht, daß der Verf. z. B. etwas mehr auf die Ausbildung des Westwerkes eingegangen wäre, das aber nur eben bei Corwey erwähnt wird.

Achter und neunter Band. G. F. Hartlaub, Die schöne Maria zu Lübeck und ihr Kreis. 1924. Hartlaub macht den Versuch, eine größere Anzahl hanseatischer Bildwerke zu einer Gruppe zusammenzuschließen, die als Lebenswerk eines Meisters gelten soll. Er geht aus von der Darssow-Maria 1420 in Lübeck, deren niederdeutsche Art charakterisiert wird. Aber dann sieht Hartlaub zu viel und dies Zuviel ist ein Zuwenig. Ein Dualismus soll darin stecken, daß „diese fast ein wenig konventionelle Patriziermadonna ein so bäuerisches, so grobes Kind auf dem Arme" trägt. Vergleicht man aber diese Maria mit anderen gleicher Stilstufe in Schwaben oder Franken, etwa der des Meisters Hartmann in Ulm oder der Lobenhoferschen in Nürnberg, so sieht man, daß dies stark entwickelte Kind in Lübeck durchaus keinen Einzelfall darstellt, sondern für die überall einsetzende realistische Beobachtung charakteristisch ist. Die Zusammengehörigkeit der sechs Lettnerskulpturen vor den Zwickelflächen der Arkaden mit der Maria wird noch einmal betont und die prachtvollen Figuren der Bergenfahrerkapelle damit trotz anerkannter verschiedener Hände zu einer Werkstatteinheit zusammengeschlossen.

Bis hierher folgt man willig. Wenn aber Hartlaub dann Holzbildwerke aus Bremen, Lübeck, Wismar, Neukirchen und Vadstena ähnlich weitherzig, wie es Knorr und Lindblom getan haben, zusammenstellt, die von dem Darssow-Meister und seiner Werkstatt gefertigt sein sollen, so ist das der bei noch nicht hinreichend durchforschten Gebieten immer wieder zu beobachtende Fehler, daß Zeitstilistisches als Individualstil verstanden wird. Die Trennung, die in Schwaben zwischen dem Meister Hartmann und dem Meister des Dornstädter Altares vorgenommen werden konnte, sollte doch zur Vorsicht mahnen. Auch die Bemerkung, daß „der Norden schon im 14. Jahrhundert einen großen Reichtum an geschnitzten Altären besaß, während Oberdeutschland darin noch im Rückstande war", ist durchaus irrig. Schon Marie Schütte wies darauf hin, daß der Mangel an Altären des 14. Jahrhunderts in Schwaben sich daraus erkläre, daß die ungeheure Produktion des 15. Jahrhunderts nahezu alle Altäre ersetzte, und dies ist neuerdings durch die Fragmente von drei verschiedenen Gruppenaltären aus der Bodenseegegend zwischen 1310 und 20 auch bestätigt worden.

Zum Schluß sucht Hartlaub diese Gruppe von Werken, die sich über den Zeitraum von etwa 1410 bis 1450 erstrecken und als Lebenswerk eines Meisters gelten sollen, nun auch noch mit einem bestimmten Namen zu verbinden, nämlich dem des Johannes Junge, dem Byldemaker, eine Konjektion, deren hypothetischen Charakter Hartlaub selber betont. Nach systematischer Erfassung aller an der Ostseeküste verstreuten Bildwerke wird auch diese freundliche Nebelfigur in Nichts zerrinnen. Das

Überzeugende und Wertvolle der Hartlaubschen Untersuchung liegt weniger darin, daß hier eine Gruppe stilistisch eng zusammengehöriger Werke gefunden ist als darin, daß die Hochwertigkeit der hanseatischen Plastik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder einmal gezeigt worden ist, was nicht oft genug betont werden kann.

K. Gerstenberg

Richard Hamann: Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. Leipzig u. Berlin 1925. Verlag B. G. Teubner.

1914 erschien Hamanns „Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert", ein bescheiden ausgestatteter Band der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt". Nun kommt das Buch von neuem heraus, aber in größerem Format und besser gedruckt. Die Abbildungen sind nicht mehr in einen Anhang zusammengepfercht; auch ist ihre Anzahl um mehr als hundert gestiegen, und gerade diese sind wertvoll, denn sie sind Neuaufnahmen des Marburger Instituts. Zehn mehrfarbige Tafeln wollen den Wechsel des Kolorits von Mengs bis zu Kanoldt verdeutlichen, tragen aber auch alle Mängel derartiger Reproduktionen und wären bei kommenden Auflagen gern zu entbehren.

Auch inhaltlich ist es nicht mehr das gleiche Buch. Wie schon der Titel sagt, ist am Anfang und Ende ein Zeitstück hinzugefügt worden. Die Malerei des 18. Jahrhunderts soll als Vorspiel das Werden der dem 19. Jahrhundert eigentümlichen Naturversenkung, die Kunst unserer Tage als Nachspiel sein Auflösung vor Augen führen. Die Einbeziehung des 18. Jahrhunderts ist besonders erwünscht, weil diese Epoche bisher noch keine entwicklungsgeschichtliche Darstellung erfahren hat. Wenn bei ihrer Periodisierung Gedanken aufgenommen werden, die ich schon vor Jahren in meinem Tischbein-Buche skizziert habe — Teilung des Klassizismus in einen älteren, noch vom Rokoko her bestimmten und in einen jüngeren Klassizismus, der von einer zwischen beide sich legenden Sturm- und Drang-Kunst pathetischere Haltung empfängt, so stehe ich solchen Anschauungen heute nach genauerer Kenntnis der Zeit mit nur um so festerer Zustimmung gegenüber. Mengs und Winckelmann werden von Hamann sogar noch unter dem Kapitel „Deutsches Rokoko" behandelt; dann erscheint als nächstes ein „Sturm- und Drang-Realismus", wobei man freilich im einzelnen darüber streiten kann, ob die Unterbringung jedes der zahlreichen Künstler unter diesen Sammelbegriff zu Recht erfolgt ist. Erst hinter dem Sturm und Drang setzt sich dann der Klassizismus als breite und anhaltende Welle fort. Hamann läßt hier noch einmal scheidend einen „Empfindsamen Klassizismus", in dem immer noch ein Rest der Stimmung des frühen 18. Jahrhunderts spürbar ist, einem „Abstrakten Klassizismus" vorangehen: „Auf das herbstliche Rokoko des empfindsamen Klassizismus folgt ein Winter streng und kühl". Aber die Künstler beider Richtungen: die Füger, F. A. Tischbein, Angelika Kauffmann auf der empfindsamen Seite; die Carstens, Hetsch, Grassi, Wächter auf der abstrakten Seite, sind doch zu genaue Zeitgenossen, um sie in historischer Folge aufreihen zu können; es handelt sich hier wohl mehr um ein Nebeneinander verschieden gearteter Temperamente. Schon in den Anfang des 19. Jahrhunderts führt endlich ein „Realistischer Klassizismus", so genannt, weil seine Formenschärfe eine Weiterbildung der isolierenden Tendenzen des Klassizismus bedeutet. „Die starre, kubische Plastik der klassizistischen Modellierung wird jetzt auf jede Einzelform angewendet, die zu den physiognomischen Merkmalen der Person gehört", heißt es treffend anläßlich der Bildnisse eines Ph. O. Runge.

Erreicht der Verfasser in diesen neugeschriebenen Anfangskapiteln die volle Höhe seiner intime Detailkenntnis mit zusammenfassender Blickhöhe vereinigenden Darstellungsweise, so erweist er sich weniger glücklich als Interpret der jüngsten Vergangenheit. Nicht daß ihn hier seine bedeutende Fähigkeit, historisch zu gliedern, verließe, aber die Überschriften erscheinen flüchtiger gewählt, die Subsumierung der einzelnen Künstler gewaltsamer vorgenommen. Gewiß gibt es um die Jahrhundertwende so etwas wie einen „erotischen Nacktkultus und Symbolismus", aber man sträubt sich dagegen, unter diesen Schlagworten das bedeutsame Schaffen eines Lovis Corinth behandelt zu finden. Der wäre doch treffender aus der formalen Struktur seiner Schöpfungen einzureihen gewesen. Zum Expressionismus als Gesamterscheinung werden klärende Beobachtungen beigebracht, aber seine einzelnen Vertreter in allzu salopper Weise charakterisiert. Um ein Beispiel zu geben, wie dabei psychologische Urteile, deren Ableitung aus der Formensprache nicht gezeigt wird, und formale Indizien, denen wiederum die Ausdeutung mangelt, miteinander vermischt werden: „Ernst Ludwig Kirchner (geb. 1880) ist ausgesprochen frech bis zum Liederlichen. Es ist bei ihm mehr Linie als Farbe; er schmeißt es so hin, was er zu sagen hat von dieser Welt. Es ist nicht viel, nur die halbe Welt, berlinisch rumtreiberisch; manchmal ist es pariserische Kultur, die nur so tut, als wäre sie Gassenjunge." Solche Sätze sollte ein Historiker, der das Wort in einzelnen Partien seines Buches in seiner ganzen Ausdrucksfülle und Kenntnis

leisester Schattierungen beherrscht, nicht drucken lassen. Man braucht am Schreibtisch gewiß nicht im Gehrock zu sitzen, aber sollte hier auch nicht in Hemdsärmeln erscheinen.

Die sorgsam durchgeführte Analyse ist in diesem Buche überhaupt nicht die Stärke des Verfassers, aber, wie sogleich hinzugefügt werden muß, auch nicht der Kernpunkt seiner Bemühungen. Hamann hat es bewußt im Vorwort ausgesprochen, daß er die Geschichte der deutschen Malerei als eine geistige Bewegung darstellen will, in der sich der sehende Mensch mit der ihn umgebenden Umwelt auseinandersetzt. Ihn interessiert z. B. an einem Porträt nicht nur die Formung, sondern ebenso der Ausdruck, der an dem Dargestellten einer bestimmten Epoche gesucht wird; die kulturelle Sphäre, die soziologische Schichtung, in denen die Kunstwerke ihren Nährboden finden; der jeweilige Zeitgeschmack, dessen Färbung sich auch an Künstlern zweiten und dritten Ranges — und an ihnen zuweilen mit besonderer Deutlichkeit — ablesen läßt. Man wird eine solche, das Leben der Kunst von allen Seiten beleuchtende Darstellungsweise gewiß würdigen, wünschte freilich, daß die einzelnen Motive eine schärfere Sonderung und damit eine konsequentere Durcharbeitung erführen. Bei ihrem fortwährenden Durcheinanderspielen, wie es Hamann liebt, stören sie sich gegenseitig in ihrer Entfaltung.

Landsberger

Werner von der Schulenburg: Der junge Jacob Burckhardt. Biographie, Briefe und Zeitdokumente (1818—1852). 1926. Montana-Verlag A.-G., Stuttgart-Zürich.

Das kleine Buch, das wir nicht unbesprochen lassen möchten, hat mit dem Repertorium als Fachzeitschrift insofern zunächst nichts zu tun, als es nicht von Burckhardt als Fachgenossen, sondern von dem Werden seiner Gesamtpersönlichkeit handelt. Zweitens wendet es sich überhaupt nicht an Fachgelehrte, sondern wünscht für weitere Kreise Burckhardt als geistige Kraft in den Dienst des modernen Lebens zu stellen und seinen Teil zu dessen Gesundwerden beizutragen.

Rezensenten pflegen häufig der Unart zu verfallen, daß sie, wenn sie selber über den Gegenstand eines Buches nachgedacht oder gar geschrieben haben, die vorliegende Leistung eines anderen nur aus dem Gesichtspunkt vorbeibeurteilen, wie sie selber so etwas gemacht haben oder gemacht haben würden. Ich begnüge mich also mitzuteilen, daß ich neben zahlreichen anderen Burckhardtstudien eine ausführliche Darstellung der Jugend Burckhardts mit vier Abteilungen vor kurzem geschrieben habe (1. Burckhardt und die Religion, 2. B. und die Politik, 3. Der romantische und deutsche junge B., 4. Der werdende Künstler B.). Diese Abhandlung ist gedruckt und in der Historischen Zeitschrift 1926, 134, 3, S. 494—533 erschienen. Dazu eine kleine Abhandlung über den Dichter Burckhardt (Archiv für Kulturgeschichte, B. 17, 1926, S. 50—60, im ersten Heft gedruckt). Den Anlaß bot die in jüngster Zeit anschwellende Literatur, vornehmlich über die Jugendjahre B.s mit einer Fülle wichtiger und höchst anziehender Aussagen. Der Verfasser hat den guten Gedanken gehabt, in der Art des englischen life and letters-Typus, aber mit stärkerem persönlichen Einsatz, die Jugendbiographie in einzelnen Kapiteln zu geben und jedem Kapitel Dokumente und Briefe als unmittelbar sprechende Zeugnisse folgen zu lassen. In der Hauptsache sind das Auszüge aus den jetzt gedruckt erschienenen prachtvollen Briefen an die Schauenburgbrüder, die Kinkels, den Professor Schreiber. Ferner, um die Hintergrundpersonen deutlich zu machen, Belege von Ranke, Boeckh, Kugler und schließlich Unbekanntes von Burckhardt selber. Der Verf. hat redlich geforscht, zumal in einer westfälischen Wochenschrift der vierziger Jahre aus Herford, wo der eine Schauenburg sich aufhielt und, von Burckhardt gefördert, sein literarisches Eintagsblättchen herausgab. Ich finde hieraus nur ein poetisches Stück Burckhardts (S. 222ff.) neu beigebracht, indes die anderen bereits durch Neudruck bekanntgegeben waren. Weitere Stücke hat der Herr Verf. nicht mitteilen wollen, weil sie keine „hochstehenden poetischen Leistungen" darstellen (S. 229). Ich habe schon dem Herausgeber der gesammelten Gedichte Burckhardts, Herrn Hoffmann, gegen den nämlichen Grundsatz eingewendet, für die Kenntnis B.s seien die Gedichte historische Zeugnisse, und nicht künstlerische Qualitäten. Von den übrigen Dokumenten, die Verf. bringt, halte ich den aus Brockhaus' Konversationslexikon, 9. Auflage, ausgegrabenen Aufsatz über Landschaftsmalerei, den B. ums Geldverdienen schreiben mußte, für belanglos (S. 173 ff.) und gar den Brief Boeckhs, ein unbekanntes Autograph aus dem Besitz des Herrn von der Schulenburg, für den berühmten und von B. hochgewürdigten Mann so unbezeichnend, daß er den Abdruck nicht nur nicht verdient, sondern die Vorstellung, die man von Boeckhs Person gewinnen soll, fälscht. Es ist ein Brief (S. 56ff.) an Boeckhs „verehrte Frau Schwester" aus dem Seebad gerichtet, an dem er bei dem zerstreuten Badeleben „viele Tage" geschrieben hat, und der ein typisches Zeugnis jener wohltätigen Verdummung ist, die man als Begleitzustand der Ausspannung vom Seeaufenthalt wünscht.

Neben den Dokumenten, die der Erzählung und Würdigung der biographischen Tatsachen

Stimmung und höheres Leben wecken sollen, steht nun aber die Eigenleistung des Verfassers. In der Geschichte der Jugendzeit hatte er den ersten und einzigen Band von Otto Markwarts Werk vor sich, unschätzbar durch die nur hier mitgeteilten Briefe B.s an die Schwester Luise und an Riggenbach, im übrigen vielleicht etwas schattenarm und zurückhaltend. Dieser Band reicht bis 1843, bis zum Abgang aus Rankes Seminar in Berlin, wo die beiden Arbeiten fertiggestellt waren (die deutsche über Konrad von Hochstaden und die lateinische der Quaestiones Martellianae), mit denen B. nachher in Basel promovierte. Schulenburg geht bis 1852. Er will, wie gesagt, kein treuherziger Chronist sein, sondern kulturkritisch für das Programm B.s in einer verwüsteten Welt kämpfen. Man sieht aus jeder Zeile, daß es ein Mann von Geschmack, vielfachen Kenntnissen, ein Mann von Welt und Erfahrung ist, der hier spricht, dazu ein liebenswürdiger Dichter. Die Gedankengänge mögen etwa so umrissen werden. B. kam aus dem Kleinstaat. Was er an Deutschland liebte, war Kleinstaaterei, d. h. Kultur ohne Macht. Wir würden sagen: er war in diesem Punkt der Abkömmling Wilhelm Humboldts, der mit Schiller die Freiheit des (unpolitischen) „Partikuliers" über alles schätzte und auf dem Wiener Kongreß es für Sache der deutschen Politik hielt (in Wahrheit war es englische Politik), einen machtlosen Staatenbund mit reinen Kulturaufgaben in ein Schattenleben zu rufen. Dieser „deutsche Idealismus" war B.s geistiger Mutterschoß. B. habe sich von Deutschland abgewendet, als 1870 Deutschland Großstaat wurde und den Machtkitzel bekam. (Objektiv ist das unrichtig. Denn B.s Apostasie von der „germanischen" Kultur und seine Bekehrung zur romanischen Sphäre vollzog sich, wie ich umständlich in der genannten Betrachtung bewiesen habe, lange vor 1870, in dem Jahrzehnt seit ungefähr 1843.) Von da an sei B.s Stellung und Aufgabe gegeben gewesen: in Todfeindschaft gegen das Maschinenzeitalter, dessen Räder er fürchtete, und gegen Massenbegehrlichkeit und liberal-anarchischen Radikalismus und Imperialismus Freiheit und die alte europäische Kultur zu wahren und zu retten. Als Gegenspiel des hochwertigen Individuums erschien ihm die Macht, die nach dem von Schlosser geprägten Ausdruck „an sich böse" ist, die sich im Kapitalismus, Sozialismus, Asiatismus äußert. Der „Asiatismus" kündet sich unter B.s Antipathien erst als Nebenerscheinung an. Hier hat Herr von der Schulenburg wohl aus modernsten Möglichkeiten noch unterstrichen, was uns das moderne Rußland (seine „asiatische Fratze", wie man das heute nennt) an die Wand malt. Schließlich formuliert der Verf., B. habe die Bildung von Alt-Europa (Burckhardts eigene Worte) zu verteidigen für seine Lebensaufgabe gewählt. Ein anderes Mal spricht er von einer Synthese des romanischen und germanischen Geistes, auch von einer Synthese von Renaissance und Puritanismus. Handelt es sich um Alt-Europa, so würde man fragen, welches Alt-Europa, Antike und Renaissance oder ..... ? Die Spielarten der „Synthesen" lassen es als schwierig erscheinen, B. in seinem Lebensgang als Einheit zu konstruieren oder ihn auf eine Formel zu bringen. Es nimmt ihm nichts von seiner Größe, ja es ist sein Reichtum, daß eine Formel hier nicht genügen kann.

Manches ist in dem Buch sehr fein gesehen. Andere Urteile schwanken zwischen bloßer Behauptung und Sachwissen. Dem Buch sind ebenso wie der Biographie von Markwart eine Anzahl der reizenden Architekturzeichnungen B.s mitgegeben, auch Faksimiles von Noten und Briefen, alles leider etwas stark im Format verkleinert.

Das Hauptinteresse bleibt aber, daß, abseits von Fachforschung, ein Versuch vorliegt, B. kulturpolitisch lebendig zu machen. Von dem künstlerischen Geschmack einer klassizistischen Romantik auf Winkelmannischer Linie ist kaum die Rede. Der Parole des „Jasagens zu Rom" stimmt Verf. kaum mit halbem Herzen zu. Aber für die bedrohte deutsche Kultur Burckhardts Individualismus als wahrhaft modern d. h. als den zukünftigen mobil zu machen und den asiozalen Kultur- und Kunstpriester zu beschwören, ist ein keineswegs vereinzeltes Zeugnis aus den Gegenströmungen von heute.

Heidelberg. Carl Neumann

Carl Georg Heise: Lübecker Plastik. Verlag von Friedrich Cohen in Bonn 1926. (Kunstbücher deutscher Landschaften, herausgegeben von Dr. Walter Cohen, Düsseldorf.) 88 ganzseitige Abbildungen und 16 Seiten Text.

Der Verfasser des vorliegenden Bilderbandes bemerkt in dem kurzen, aber nahrhaften Eingangskapitel, daß er sich die Aufgabe gesetzt habe, zunächst die qualitativ wertvollsten Hauptstücke der Lübischen Schule einem weiteren Kreise bekanntzumachen. Der ansprechende Gedanke, der offensichtlich hinter der Publikation steht, auf diese Weise ein bleibendes, kunsthistorisches Erinnerungsmal an die soeben verrauschte Jubelfeier Lübecks aufzurichten, ist gewiß durch dieses vorzüglich reproduzierte Skulpturenmaterial in würdiger Form verwirklicht. Aber auch über diesen Gelegenheitszweck hinaus scheint mir Heises Büchlein berufen, anregend auf die Diskussion zu wirken, denn wenn auch der Verfasser freimütig zugesteht, daß manche Periode der Lübecker Skulptur noch erneuter gründlicher Durchforschung bedarf, und daß auch die durchaus notwendige Gesamtdarstellung größeren Stils noch

aussteht, so verraten doch andererseits die sehr sorgfältig gearbeiteten Anmerkungen deutlich, daß hier eine sehr ernst zu nehmende Revue über die Ergebnisse der jüngsten Forschung angestrebt wird.

So plausibel nun in vielen Punkten die Entwicklung aufgezeigt wird, so richtig durchweg die Wertungsakzente gesetzt sind, es bleiben — das wird der Verfasser selbst gewiß am deutlichsten spüren — noch eine ganze Reihe von Unklarheiten hinsichtlich der Datierungen und Zuschreibungen. Ich stelle im folgenden kurz einige Beobachtungen zusammen, die mir bei der Lektüre und beim Betrachten der Bilder aufgestoßen sind.

1. Die auf Tafel 27 abgebildete prächtige Madonna vom Junge-Altar der Nikolaikirche in Stralsund wird in das 2. Drittel des 15. Jahrhunderts gesetzt, offenbar einerseits mit Rücksicht auf die die Familie Junge betreffenden Archivalien, andererseits auf das Datum des Lübecker Domtaufkessels (1455!), das eine ungewöhnlich späte Datierung zu stützen scheint. Demgegenüber ist zu betonen, daß, wie schon Wilhelm Pinder richtig bemerkt hat (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXIV Seite 165), unsere Lübecker Madonna auf das engste mit der bekannten schönen Madonna der Johanniskirche in Thorn zusammenhängt und somit normalerweise um 1420—25 anzusetzen wäre. Auch wenn man für Lübeck die Möglichkeit der Verzögerung der allgemeinen Entwicklung um 5—10 Jahre zugesteht, gelangt man doch keinesfalls bis zum Datum 1455, geschweige denn bis ans Ende des zweiten Jahrhundertdrittels. Der Domtaufkessel ist für mich nichts als ein Beispiel weitgehender Verschleppung des Stils, wie sie speziell bei Bronzewerken (gegenüber solchen aus Stein oder Holz) auch sonst zu beobachten ist. Im übrigen ist die ganze, von Walter Paatz um besagten Taufkessel versammelte Gruppe von Werken in der Stilstufe sehr wenig homogen, und die notwendige frühere Datierung der Junge-Madonna zwingt auch hier unabweislich zu teilweisen Revisionen.

2. Dem wiederum von Walter Paatz, diesem um die Erforschung der Lübecker Plastik sehr verdienten Kunsthistoriker, ausgehenden Vorschlag, die vier auf den Tafeln 45—48 abgebildeten Madonnen demselben Meister zu geben, kann ich nicht folgen. Mag die Zusammengehörigkeit der Madonna im Dom (Taf. 45) und derjenigen in der Hamburger Petrikirche (Taf. 46) noch diskutabel sein, die schöne Madonna von 1509 (Taf. 47) harmoniert ebensowenig mit den beiden ersten, wie die vierte im Bunde, die Madonna in der Klosterkirche zu Vadstena (Taf. 48). Es handelt sich — wenn ich den von Paatz zur Gruppe geschlagenen Heiligen Antonius in der Lübecker Marienkirche (Taf. 44) hinzuzähle — um fünf Werke, die sich über den Zeitraum eines halben Jahrhunderts verteilen. Von der um 1470 angesetzten Hamburger Madonna (Taf. 46) bis zur „schönen Madonna" (Taf. 47) führt kein Zwischenglied, das die erstaunliche Entwicklung zu einem kühlen, abgeklärten Altersstil, der an Dürersches erinnert, plausibel machen würde. Und hielte man das Wunder für möglich, wie soll man dann die Madonna von Vadstena (Taf. 48) mit dem Spätwerk von 1509 vereinigen? Diese Madonna von Vadstena ist aus Holz geschnitzt (die drei übrigen aus Stein) und hat stilistisch soviel Ähnlichkeit mit der ebenfalls aus Holz gearbeiteten Statue des heiligen Hieronymus in Vadstena (Taf. 62), die dem Henning von der Heide gegeben wird, daß ich geradezu die gleiche Hand annehmen möchte.

Und nun drittens zu Henning von der Heide selbst, einer Künstlerpersönlichkeit, die trotz aller Bemühungen der jüngsten Forschung noch nicht recht gerundet vor unser Auge treten will. Urkundlich gesichert sind nur der Fronleichnamsaltar aus der Burgkirche (1496) und die St. Jürgen-Gruppe des Lübecker St. Annenmuseums. Von ersterem scheint ein Weg zum Altar in Rytterne zu führen, obwohl die mißglückten Proportionen der Figuren (vgl. Taf. 65, auf der der Teil eines Flügels mit der Beweinung Christi abgebildet ist) immer wieder stutzig machen, dagegen ist die Angliederung des heiligen Hieronymus in Vadstena (Taf. 62) und die des Johannes Evangelista in der Lübecker Marienkirche (Taf. 68) für mich unmöglich. Diese Johannesstatue im besonderen, die zum Wertvollsten gehört, was Lübeck an alter Skulptur besitzt, wäre fast eines Veit Stoß würdig, wenn nicht der charakteristische Sturm der Gewänder so völlig fehlte, jedenfalls setzt sie einen Meister voraus, der Süddeutsches mit kongenialer Begabung aufgenommen hat, und dessen Spannweite unendlich über das hinausging, was in dem Fronleichnams-Altar geleistet wurde. Ein Fall wie dieser warnt eindringlich vor der Gefahr, die jedem Spezialforscher droht, der eine Lokalschule bearbeitet: Allzuviel aus dem Milieu heraus erklären zu wollen und gar zu weit in der Aufteilung des zufällig erhaltenen Materials unter dem Namen nach bekannte Künstlerpersönlichkeiten zu gehen.

Hans Börger

DIE LANDSCHAFTEN DES VELAZQUEZ

VON

LUDWIG JUSTI

Mit 3 Abbildungen

Als ich vor vier Jahren eine neue Auflage des „Velazquez" von Carl Justi herausgab, wollte ich mich in manchen Fragen der Zuschreibung nicht auf eigenes Urteil verlassen. Zwar hatte ich mir die Bilder des Velazquez stets sehr genau angesehen, aber ich war seit 1914 nicht in Madrid gewesen, und deshalb glaubte ich mich darauf beschränken zu sollen, die seitdem geäußerten Ansichten der Kenner in Anmerkungen beizufügen, ohne jedoch Carl Justis Text zu ändern. Nur in einem Fall bin ich von diesem zurückhaltenden Verfahren abgewichen, bei den Parkansichten, die früher Velazquez zugeschrieben waren und jetzt durch consensus gentium als Werke Mazos gelten. Da Carl Justi selbst in der zweiten Auflage die Umbenennung halbwegs angenommen hatte, entschloß ich mich, seine Ausführungen über diese Bilder ganz wegzustreichen. Nachdem ich nun über vier Wochen täglich viele Stunden im Prado gelebt habe, scheint mir dieser einzige größere Eingriff in Carl Justis Text nicht mehr berechtigt: ich glaube, daß die beiden Ansichten aus Aranjuez von der Hand des Velazquez herrühren.

Der Prado bietet reiche Möglichkeit, sich von der Landschafts-Malerei des Velazquez eine klare und feste Vorstellung zu bilden. Zwei grundsätzlich verschiedene Arten der Entstehung sind dabei reinlich zu unterscheiden: die unmittelbar unter dem Eindruck der Wirklichkeit gemalten Ansichten aus der Villa Medici, und die aus freier Erfindung geschaffenen Hintergründe in Bildnissen und Historien.

DIE BEIDEN ANSICHTEN AUS DER VILLA MEDICI

Die beiden kleinen Bilder aus der römischen Villa, in der Velazquez eine Zeitlang wohnte, sind weltberühmt, überall abgebildet und in der Aufstellung des Prado besonders betont. Der Grund des allgemeinen Entzückens ist, daß sie aussehen wie neuere französische Bilder. Sie sind ziemlich hell, bis in die Ecken hinein, und sie geben Stücke der Wirklichkeit ziemlich treu wieder, ohne sie in die damals übliche Form des Landschafts-Aufbaus umzuprägen. Das eine, mit den Zypressen über der leuchtenden Marmorwand, erinnert an den Corot d'Italie, das andere mit dem fleckig zitternden Licht etwa an Pissarro. Freilich würde man sofort erhebliche Unterschiede gewahren, wenn man Gemälde jener Meister unmittelbar daneben sähe.

Manet hat sich an den Werken des Velazquez und Goya geschult, und als seine Malerei, Farbe und Vortrag, die feinsten Künstler und Kunstfreunde Europas begeisterte, stieg der Ruhm jener beiden Spanier in den Zenit. Velazquez hat in seiner späteren Zeit manche Köpfe und Hände ganz ohne Schatten modelliert, wenn auch nicht alle, und auf dem Wege über Manet wurde diese Schattenlosigkeit nicht nur zum Ziel, sondern zu einer moralischen Forderung in der guten Bildnismalerei. Als ich 1906, von Spanien kommend, in einer Sitzung zu Reinhold Lepsius, einem begeisterten Verehrer des Don Diego, sagte, Tizian habe mir dort eigentlich einen noch größeren Eindruck gemacht als der Spanier, sagte Liebermann: „Sie, hörn Se, lassen Se sich det nich beikommen!" Er war freilich nicht im Prado gewesen, aber damals galt der leiseste Zweifel an dem Vorbild Manets als crimen laesae maiestatis. Einige Jahre später ritt dann Meier-Graefe seine allzu scharfe Attacke gegen Velazquez, erklärte ihn für einen Photographen, hob Greco auf den Schild. Das war nicht eine persönliche Marotte: die Umstellung durch Cézanne machte sich geltend. Bei den meisten Besuchern des Prado, die ganz in den künstlerischen Anschauungen der Gegenwart leben, will die Malerei des Velazquez nicht mehr recht zünden; sogar die „Meninas", einst am höchsten gefeiert und früher in einem besonderen Raum aufgestellt, wie Rembrandts Nachtwache, bereiten selbst den Verehrern des Meisters leises Unbehagen.

Das Land Spanien, mit seinen nackten Felsenwüsten, mit seinem unerschöpflichen Reichtum feinster Farbigkeit, mit Linien ohne den Schwung Italiens oder die Sanftheit Frankreichs, ernst und ganz unkitschig, die herbste Landschaft Europas, verkörpert sich am reinsten im Wesen des Velazquez: in seinem strengen Ernst, dem Verzicht auf alle Pose, alles Gefällige, der ehrlichen Sachlichkeit als vornehmer Haltung des stolzesten Hofes. Aber die Sehnsucht nach dem Geheimnis und dem Überschwang, die etwa seit der Jahrhundertwende die europäische Geistigkeit ergriff, das Feuer des van Gogh aufleuchten ließ, hatte jene kühle Sachlichkeit entwertet, man flüchtete von den „photographischen" Bildnissen dekadenter Habsburger und mißbildeter Zwerge zu den Wundern des Greco: da war wirbelnde Bewegtheit, zauberhafte Farbe, lebendigste Malerei, unwirkliche Formgebung, geheimnisvolle Beseeltheit.

Der unabhängige Freund guter Malerei wird jedoch auch vor den Bildern des Velazquez verweilen und sich reich belohnt finden. Ist die fast abweisende Haltung seiner nüchternen Strenge überwunden, so enthüllen sich auch hier Wunder, freilich nicht des Traumes in Formen und Farben, sondern der Beobachtung und einer außerordentlichen Gabe, das vor Augen Stehende oder innerlich Geschaute in feinstes Malwerk umzusetzen.

Und wir brauchen vor jenen beiden Medici-Landschaften nicht den Umweg über französische Malerei. Es sind Meisterwerke auch ohne Unterstützung durch neuere Strebungen. Die graue Marmorwand mit den Latten zeigt leise Abstufungen von bläulichen, gelblichen, rötlichen Tönen in einem Reichtum zarter und klarer Beziehungen, wie er seit Giorgione nicht mehr gemalt war. In dem anderen Bildchen, mit der Ariadne-Statue, entsteht durch das flackernde Licht ein Gewebe bräunlicher Abwandlungen von letzter Empfindlichkeit, und die kleinen Gestalten sind darin mit sicherer Meisterschaft leicht und durchsichtig eingewoben; inmitten dieser zitternden

Flecken warmer Farbe die ganz zarten kühlen Töne des Ausblicks auf die Villa Borghese. Es handelt sich keineswegs um ein Abschreiben der Wirklichkeit schlechthin, sondern um Gedichte nach klaren, ewigen Formgesetzen, die sich aus der Art menschlichen Sehens ergeben, von neueren Konstruktionen abstrakter Malerei jedoch unterschieden durch die leisere Feinheit, den größeren Reichtum, das freiere Blühen und durch das Geheimnis der Lebendigkeit, das in sie eingeschlossen ist.

Abb. 1. Velazquez, Calle de la Reina, Ausschnitt.

Ob Velazquez diese beiden Bildchen tatsächlich vor der Natur gemalt hat? oder doch im Zimmer, nach Skizzen, aus dem Gedächtnis? Die Impressionisten stellten ihre Staffeleien ins Freie, aber Menzel hat seine erstaunlichsten Wirklichkeitsbilder zu Hause gemalt. Die Frage wird sich wohl kaum beantworten lassen, Tatsache ist jedenfalls, daß die gegebene Erscheinung, ob dem Meister bewußt oder nicht, künstlerische Form angenommen hat, nach den Gesetzen guter Malerei.

Nun war Velazquez gewiß auch ein Kenner und konnte doch wohl seine eigenen Leistungen beurteilen, schon nach dem Maßstab, den ihm die Gemäldesammlung

seines Königs bot, die reichste damals neben der Galerie Karls I. und noch in ihren Resten bewundernswert; auch in Venedig und Rom hatte er sich umgesehen. Erstaunlich, daß er nicht mehr solche Ansichten gemalt hat; daß er nicht, den König nach dem Pardo oder Buen Retiro begleitend, den Trieb fühlte, ähnliche schlicht-bezaubernde Bildchen aufzunehmen. Das erklärt sich wohl aus der Auffassung seines Berufes, die ein Teil seiner strengen Herbigkeit war: er malte nur, was sein königlicher Herr haben wollte und nur so geradeaus sachlich, wie es die jeweilige Aufgabe im Sinne jener nüchternen Vornehmheit verlangte. Als die Ordenskommission ihn auf Abkunft und Beruf prüfte, wurde die Versicherung abgegeben, er habe niemals seine Werke verkauft. Die Medici-Bildchen sind kostbares Zeugnis einer vorübergehenden Auflockerung dieser Schranken in seiner Berufsauffassung durch die Freiheit und Eindrucksfülle in Italien. Auf welcher von den beiden Reisen sind sie entstanden? Die Kenner behaupten bald auf der ersten, bald auf der zweiten. Bei der Einzigartigkeit der künstlerischen Einstellung in diesen Bildchen scheint es uns durchaus hoffnungslos, die Frage ohne äußeren Anhalt zu beantworten. Wer würde, Hand aufs Herz, Veroneses kleine Landschaften in der Villa Masèr ohne solchen Anhalt richtig bestimmen? oder gar die römischen Ansichten in der Farnesina, und die Landschaften in den vatikanischen Loggien? Aber es ist auch nicht nötig, den Medici-Bildern im Werk des Velazquez einen numerierten Platz zu geben, sie gehören nicht in eine „Entwicklung", sondern sind Denkmale einer Fähigkeit, die ihm nach seinem Reifwerden als Maler zeitlebens zur Verfügung gestanden hätte. Sie haben jenen Reiz des unmittelbaren Natureindrucks, etwa wie Rembrandts kleine Winterlandschaft in Cassel; besonders köstlich, wenn ein Meister sonst mit erfundenen Dingen beschäftigt war: so stehen Dürers Landschafts-Aquarelle lebensfrisch und zeitlos neben seinen kunstvoll gebauten und durch den Zeitgeschmack bedingten Kupferstich-Ausblicken.

DIE ELF LANDSCHAFTEN IN DEN BILDNISSEN UND HISTORIEN

Die beträchtliche Zahl von Landschaften in den Hintergründen der Bildnisse und Historien ist von durchaus verschiedener Art. Sie sind nicht als Abbildung einer bestimmten Wirklichkeit entstanden — mit Ausnahme der Übergabe von Breda — vielmehr frei erfunden. Das ergibt sich zwingend aus ihrer Einstellung in den jeweiligen Zusammenhang der Bild-Erfindung. Ihr fügen sie sich aufs genaueste ein, im Linienzug, der Formenfügung, der Farbigkeit und dem Vortrag. Es handelt sich nicht um Naturaufnahmen, die zum übrigen passend ausgesucht und farbig gestimmt sind, sondern um Phantasien auf der Leinwand. Daher auch die unvergleichlich leichte Malerei.

Man pflegt zu sagen, daß hier die Erscheinung der spanischen Landschaft, insonderheit der Hänge des Guadarrama-Gebirges, mit größter Wahrheit wiedergegeben sei. Wir sind so ketzerisch, dies zu bestreiten.

Wir sprachen schon von der Herbigkeit und Strenge der spanischen Landschaft; wir glauben, daß sie das Wesen des Meisters geformt hat, der uns darum als der spanischste Spanier erscheint, mehr als jene ganze „Madrider Schule", die in der Zeit

Philipps IV. und noch Carls II. durch eine Fülle großer Aufträge künstlich genährt wurde. Aber Velazquez hat seine Staffelei nicht in der herrlichen Umgebung Madrids aufgestellt, und seine Hintergründe sind nicht einfach aus ihr abzuleiten. Der reich bewegte Granitboden dort, zartes Grau, im Licht warm aufglühend, ist durchsichtig besetzt mit einzelnen Bäumen von feinem silbrigem Grün, Oliven, Steineichen, Pinien; sie stehen mehr oder weniger dicht, schließen sich aber kaum zur Einheit des Waldes zusammen; zum Gebirge hin werden sie immer spärlicher, mächtige Granitblöcke übersäen die großen Formen der Erdbildung, die überall klar vor Augen stehen — während sie in Frankreich oder Deutschland zumeist durch abrundende Überschüttung und pflanzliche Überkleidung wie mit einer schweren Decke verweichlicht und farbig vereinheitlicht erscheinen. Das Gegenspiel zwischen dem warmen Grau, Gelb und Braun des nackten Bodens und dem kühlen silbrigen Grün der einzelnen Baumkugeln und des niederen Gewächses ist von äußerster Feinheit und von höchstem Reiz. Cézanne hat solchen Wechsel von Warm und Kalt in seinen Meisterwerken klar geformt, aus der südfranzösischen Landschaft entwickelt, in wagrechten oder wenig geschwungenen Schichten. Bei Velazquez findet er sich nur einmal, auf der großen „Tela real" der National Gallery, der Darstellung einer Sauhatz im Pardo: da ist offenbar ein bestimmter Platz im königlichen Jagdrevier wiedergegeben; das Bildnishafte dieses Pardo-Hanges ist überzeugend. Die übrigen in alten Verzeichnissen erwähnten Jagdbilder des Velazquez sind uns verloren, und in seinen sonstigen Gemälden kommt jener eigentümliche Reiz nicht vor, ebenso bei keinem anderen der alten Spanier; auch Goya hat die wundervolle Tatsache der Madrider Umgebung nicht gemalt.

In den mächtigen Landschaften des Velazquez, den Hintergründen der großen Reiterbildnisse, ist die beherrschende Farbe ein starkes Blau. Gewiß kann das ferne Gebirge blau aussehen, aber nicht so hart wie es da gemalt ist. Diesen stärksten Ton läßt er nach unten hin durch kühlere, blassere ablösen, zwischen Blau und Grün und weißlichem Grün schwebend. Es fehlt den Bildern die feine Durchsetzung mit dem warmen Grau und Braun der Madrider Wirklichkeit, und dieser wiederum fehlen durchaus die bestimmten grünlich-blauen, blaß-grünlichen und grünlich-weißlichen Töne der Bilder. Freilich kenne ich Spanien nur gleichsam als Gast, habe nicht das Glück gehabt, so lange in diesem herrlichen Lande zu leben wie in Italien, aber ich bin im Frühjahr, Herbst und Winter dort gewesen, habe die Gegend um Madrid und gerade auch zum Gebirge hin auf vielen Fahrten oft und sehr genau und in den verschiedensten Beleuchtungen gesehen, und unabhängig, nicht durch das Mittel des Velazquez — wie man ja leicht dazu kommen kann, etwa die Seine-Landschaft durch Monet zu sehen oder die römische durch Dughet — und ich habe ihren Bau, ihre Farbigkeit immer wieder mit allen Landschafts-Darstellungen des Velazquez verglichen. Ich fühle mich zu der Behauptung berechtigt, daß die Farben des Velazquez (mit Ausnahme jener einen Bildnislandschaft) in der Umgebung Madrids nicht vorkommen, und umgekehrt deren Farben nicht in seinen Gemälden, daß also diese nicht aus ihr abgeleitet sind.

Sie stammen vielmehr aus den vlämischen Bildern, die er im Alcazar dauernd vor Augen hatte, die auf seine Landschafts-Anschauung früher und nachhaltiger wirkten als die freie Natur.

Diese Behauptung mag zunächst befremdlich und gekünstelt scheinen, wenn man nämlich gewohnt ist, von der Übung des neunzehnten Jahrhunderts her zu denken und die sogenannte Natur für den einzig erlaubten Quell bildender Kunst zu halten. Zuerst malten die Engländer im Freien, die Fontainebleauer zogen in den Wald, die Impressionisten saßen im Gras oder in der Barke; in Deutschland hatten wir die Dachauer, die Worpsweder und so fort. Seit dem achtzehnten Jahrhundert spaziert das deutsche Stadtvolk im Freien herum, das spanische fängt erst neuerdings damit an. Aber was wichtiger ist: in der alten Kunst spielt die handwerkliche Überlieferung, die Fortführung des von anderen Geschaffenen eine viel größere Rolle als die unmittelbare Natur-Anschauung; es ist immer eine stark bestimmende Vorstellung als Rahmen gegeben, für die Formen-Anlage und die farbige Haltung eines Bildes; sie ändert sich langsam, von Schicht zu Schicht, man kann die Wirkungen und Gegenwirkungen verfolgen; nur wenige schöpferische Meister bringen stärkere Wandlungen. Scheinbar grundstürzende Umstellungen in der Überlieferungs-Kette mögen uns überraschen, aber nur wenn wir falsche kunstgeschichtliche Ordnungen gelernt haben, ein wirkliches Abreißen kommt nicht vor; niemals wird das Bildganze ab ovo neu geschaffen, sondern nur mehr oder minder aus persönlicher Anlage verfeinert oder ausgeweitet. Die Kenntnis der Natur, die Fähigkeit sie unabhängig, unbedingt zu sehen, wirkt nur als Füllung dieses Rahmens, auch bei den freiesten Meistern, wie bei Michelangelo in der zeichnerischen, bei Bosch oder Breughel in der farbigen Beobachtung.

Die Zusammenhänge in der Form sind leicht zu erkennen, wenn es sich um die Überlieferung an einer lange blühenden Kunststätte handelt. Anders seit der Zeit, da das Sammeln aufgekommen war. Die französische Malerei der neueren Jahrhunderte ist nicht zu verstehen, wenn man nicht weiß, was die Künstler im Besitz der Könige vor Augen hatten; noch Cézanne hat gesagt, die Grundlage der Malerei sei „die Natur und der Louvre". In Deutschland wird diese Grundlage oft ziemlich verwickelt, durch die Vielfältigkeit der Museen und die Reiselust der Künstler. Böcklin, zuerst unter dem Eindruck Schirmers stehend, sieht in Rom Drebers und Dughets Werke, dann wandeln die pompejanischen Fresken seine Palette um, es folgen Jahre in der Alten Pinakothek und so fort; diese Eindrücke — nur die wichtigsten nannten wir eben — verbinden sich mit den ebenso mannigfaltigen der oft gewechselten Natur-Umgebung.

Solche Zusammenhänge werden im allgemeinen nicht beachtet. Man kennt die Bindungen durch die Schulen, aber wie sehr im einzelnen Fall die Bild-Erfindung vorbestimmt war, das berücksichtigt man wohl für das Mittelalter — wo die Übernahme gleichsam mit Händen zu greifen ist —, nicht für die neueren Jahrhunderte, wo es sich meist nicht so sehr um die äußere Anlage des Ganzen handelt als um das Innere der Formanschauung.

Die Madrider Schule der Zeit Philipps IV. ist in hohem Grade das, was wir einmal für die neueren Deutschen als „Museumskunst" bezeichnet haben. Sie ist nicht langsam und stetig in Madrid herangewachsen, das ja nicht lange vorher noch recht unbedeutend gewesen war, sondern durch äußere Umstände in Gang gesetzt worden. Ihre künstlerische Grundlage war nicht Überlieferung, sondern die Gemäldegalerie des Königs.

Carreño, Claudio Coello, Cerezo: überall sieht man, wie sie Tizian, Rubens, van Dyck genau betrachtet haben; das Wunder des Cataneo, früher Cabezalero genannt, jetzt Coello, könnte durchaus für ein Bild der Rubens-Schule gelten. Diese Madrider Maler kopierten viel im Schloß, wo die italienischen und vlämischen Meisterwerke hingen; Velazquez, der Hofbeamte, half ihnen oft dazu. Er selbst war mit der Auswahl und Anordnung der Bilder in den Schlössern beschäftigt, kannte sie jedenfalls aufs genaueste.

War für die „Madrider Schule", anders als für die neueren deutschen Maler, ein und derselbe langsam wachsende Bestand von Kunstwerken maßgebend, so werden außerdem die Zusammenhänge für uns noch besonders deutlich dadurch, daß dieser Bestand im wesentlichen erhalten ist und unzerrissen uns vor Augen steht: im Museum des Prado. Wenn wir uns diese Galerie genau ansehen und innerlich zu eigen machen, dann haben wir — vielleicht noch mehr als beim Louvre — in uns die Summe von Form-Anschauung, die Rahmen-Vorstellungen der Bildform, welche das Schaffen jener Madrider Maler bestimmte. Das bezieht sich hauptsächlich auf die Durchbildung der Form in Zeichnung und Farbe; für die Erfindung als Ganzes kommt noch die bewegliche Schwarz-Weiß-Kunst in Frage, die man viel benutzte, auch Velazquez: bei der Krönung Mariä etwa hielt er sich an Dürers Holzschnitt. Im allgemeinen ist er selbständiger als die anderen, da er wenig Historien zu malen hatte; bei seinen Bildnissen, den Meninas und Hilanderas kann es sich nur um Anregungen handeln, nicht um genaue Vorbilder für den Aufbau, aber es ist wichtig zu wissen, daß er, der nach allgemeiner Ansicht so unmittelbar gewesen ist, die Benutzung fremder Vorbilder nicht scheute. In der Durchbildung des Einzelnen ist er ebenfalls viel unabhängiger als die anderen, die Verarbeitung geht weiter, die Vorbilder sind weniger deutlich zu erkennen. Immerhin bemerkt man, daß er sich die Werke der älteren Maler genau angesehen hat, des Antonis Mor, Tizian, Tintoretto, auch seines großen Zeitgenossen Rubens — von dem charaktervollen Farbkörper des Ribera hat er nichts übernommen — und vor allem eben die vlämischen Landschaften. Er brachte von Sevilla nicht eine Landschafts-Anschauung mit, die ihm für die Hintergründe in den großen Bildern der dreißiger Jahre hätte dienen können, und so hielt er sich an die Eindrücke, die er inzwischen über ein Jahrzehnt lang im Madrider Schloß empfangen hatte, die in ihm, wohl unbewußt, allmählich die Vorstellung von Landschaft ausgebildet und gefestigt hatten.

Ein bestimmtes vlämisches Vorbild ist nur in einem Falle anzunehmen: bei dem weitgedehnten Blick über das Kampfgelände auf der Übergabe von Breda. Hier liegt aber ein sachlicher Grund vor, die Absicht auf geschichtliche Richtigkeit. Wie wichtig man sie nahm, beweist die Berufung Callots ins Lager durch die Statthalterin. Im Madrider Palast, in einem Arbeitszimmer des Königs, hing eine Darstellung der Belagerung, vermutlich eines der beiden Gemälde des Snaijers, die jene Landschaft mit der denkwürdigen Belagerung vorstellen, zu einer größeren Folge gehörend. Das eine, bezeichnet Breda und 1630 (Nr. 1743), gibt eine äußerst genaue Ansicht der wasserreichen Ebene mit den vielen Laufgräben und sonstigen Anlagen zur Verteidigung und zum Angriff, den Truppen aller Art darin, den lang hinziehenden Kolonnen, die

sich die wenigen trockenen Anmarschwege suchen müssen. Wer für ältere Kriegsgeschichte Sinn hat, kann sich stundenlang mit diesem Bilde beschäftigen; wie genau mag es sich der König angesehen haben, dessen Herrschaft hier auf dem Spiele stand; und auch sein Hofmaler! Er hat denn auch vielerlei Einzelheiten gegeben, Befestigungen, Wasser, Damm, Fluß, Rauchsäulen, wie Snaijers, nur weniger und freier. Auch die allgemeine Haltung, die lichte bläulich-grüne Farbe stimmt genau überein. Als ich von der Leiter herunterstieg, auf der ich die köstlichen Einzelheiten dieses Hintergrundes betrachtet hatte, sagte mir ein Fachmann: das ist die Gegend des Escorial — ein Beispiel der oberflächlichen Art, in der man diese Dinge nach dem Muster neuerer Malerei ansieht.

Die einmalige Beziehung zu Snaijers aus bestimmten äußeren Gründen würde nicht eine so überraschende Ähnlichkeit der Anschauung herbeigeführt haben, wäre sie nicht längst durch jene stattlichen vlämischen Landschaften begründet worden, die Velazquez dauernd im Schloß gesehen hatte. Der Zusammenhang wird sonst nicht bemerkt, weil die Kenner der einen Schule an den Meisterwerken der anderen vorüber eilen, besonders im Prado, wo man gewöhnlich nicht viel Zeit hat, wegen Südspanien. Auch hängen die in Frage kommenden vlämischen Gemälde zum Teil auf recht schlechten Plätzen, in Durchgängen, sehr im Unterschied von der Geltung, die sie zur Zeit des Velazquez hatten; heute bringt man ihnen wenig Liebe entgegen. In einigen dieser Bilder ist die Landschaft ähnlich wie bei Velazquez, in manchen übereinstimmend. Am wichtigsten ist Jodocus de Momper, von dem im Prado so prächtige Stücke vorkommen (Nr. 1591, 1592, 1593; besonders nahe verwandt 1593). Wir finden da dieselben Gebirgshänge wie auf den Reiterbildnissen des Spaniers. Die blaß-blauen und weißlich-blauen Töne mit dem eigentümlich hindurchziehenden Violett; die weichgerundeten Hügel des Mittelgrundes mit dem bläulichen Grün, von zahllosen rundlichen Büschen in lockeren Reihen und Gruppen besetzt; hellere Hänge dazwischen, in seltsam opal-grünlichem Ton — das alles ist vollkommen gleich. Eine unmittelbare Übertragung im einzelnen kommt natürlich nicht vor, da ja Velazquez seine Hintergründe bis in jeden Pinselstrich hinein zu den Gestalten gestimmt hat; Momper dagegen malt Landschaften als solche, mit kleiner Staffage. Es handelt sich vielmehr um das Grundsätzliche der Landschafts-Erfindung, des wählenden Sehens in Form und Farbe. Darin aber ist die Übereinstimmung so genau, andererseits der Unterschied von der wirklichen spanischen Landschaft so groß, daß an der Beziehung durchaus kein Zweifel sein kann.

Auch Mompers Landschaftsform ist nicht aus seiner heimatlichen Natur entwickelt; sie stammt von der älteren vlämischen Malerei ab, mit starkem Zustrom italienischer Vorbilder. Über Annibale Carracci (etwa Louvre Nr. 1230 und 1233) geht die Linie zurück auf die Venezianer, Umbrer und Florentiner des beginnenden Cinquecento, insbesondere auf Lionardo, die berühmten Hintergründe seiner Mona Lisa, Anna selbdritt. Man hat sich öfters den Kopf zerbrochen, woher diese merkwürdigen Felsgebilde bei ihm kommen, hat eine Reise in den Orient erfunden, auch wohl an chinesische Vorbilder gedacht. Doch läßt sich Lionardos Landschaft sehr wohl aus der älteren florentinischen ableiten, mittelbar also aus der byzantinischen, mit derselben

Verfeinerung und Bereicherung, die alle Form bei ihm gewinnt; und an Erfindungskraft fehlte es ihm wahrlich nicht.

Lionardo hat also keineswegs die Umgebung von Florenz oder Mailand in seine Bilder gemalt, eben so wenig Momper die vlämische Landschaft, und Velazquez nicht unmittelbar die spanische. Freilich kam es ihm bei den Reiterbildnissen nicht wie jenen beiden darauf an, durch Seltsamkeit der Naturbildung den Betrachter zu überraschen und zu fesseln. Dafür war er zu sachlich. Und als Hauptwerte des Landschafts-Aufbaus gibt er nur solche, die zwar genau so in Mompers Bildern, aber ungefähr so

Abb. 2. Velazquez, Calle de la Reina, Ausschnitt.

auch bei Madrid vorkommen: die Hänge des Gebirges und die buschbewachsenen Hügel des Vorlandes. Am meisten Ähnlichkeit mit der Madrider Gegend im Formbau zeigt der Hintergrund bei dem Jägerbildnis des Baltasar Carlos und dem Zwergen Niño de Vallecas, aber dieselben Formen finden sich bei den Vlamen, und die Farben nur bei ihnen, nicht in der spanischen Wirklichkeit. Es gab im Schloß noch viele andere vlämische Landschaften, die er sich ebenfalls genau angesehen haben wird, von Jan Breughel vor allem in großer Fülle, in jeder Art und jedem Umfang. Aber da ist der Ausblick fast immer flach gehalten, weite, sanft gewellte, wasserreiche Landstrecken; das Einzelne, die kleinen Buschreihen und vor allem die Farbe, stimmt wiederum nahe und oft überraschend mit Velazquez überein (etwa Nr. 1433, 1443 und besonders 1427).

Die Farbigkeit beweist eben, daß Velazquez nicht unmittelbar aus der Natur geschöpft hat. Wir vermögen daher nicht, wie es üblich ist, in diesen Hintergründen eine treffende Wiedergabe jener herrlichen Gegend zu sehen, da doch gerade ihr malerisch Feinstes durchaus fehlt, die so unvergleichlich reizvolle Durch-

setzung mit warmen Tönen von Grau, Braun und Gelb. Velazquez sah die Umgebung Madrids mit einem an den Vlamen geschulten Blick, etwa wie der so bodenwüchsige Thoma nach seiner Pariser Reise die Hänge und Blumen des Schwarzwaldes in der Farbigkeit Courbets, oder wie jüngere deutsche Meister die verschiedensten Gegenden Deutschlands mit den Augen der Seinemaler.

Auch mit den späteren vlämischen Landschaften zeigen sich bei Velazquez Ähnlichkeiten, die aber wohl mehr auf der gemeinsamen Vorstufe beruhen; seine Anschauung wird schon fest gewesen sein, als er sie zu Gesicht bekam. Überraschend verwandt in der Farbe ist etwa der Hintergrund zu der Wahrsagerin von Teniers (Nr. 1818). Weniger Beziehungen finden sich zu Rubens, dessen geschwellte Formgebung seiner sachlich-strengen Gesinnung wohl nicht ganz zusagte. Was uns in den Landschaften des Rubens am meisten bezaubert, der unerschöpfliche Reichtum an einzelnen kleinen Explosionen, die Lockerheit und Durchglühtheit, die schwungvolle Lebendigkeit in jedem Zug, das kostbare Email des Farbkörpers, das finden wir bei dem Spanier nicht. Nur das Baumwerk rechts neben dem reitenden Baltasar Carlos zeigt eine leichte Ähnlichkeit der Absicht, und auf dem großen Bilde der Diana mit Gefolge von Rubens (Nr. 1727) findet sich in der Tonfolge des streifigen Durchblicks links eine auffallende Übereinstimmung. Auch bei geringeren Rubens-Schülern erklärt sich manches Verwandte aus dem gemeinsamen Ausgang (zum Beispiel Aeyck, Nr. 1345). Wichtig jedoch bleibt die Beziehung zu jenen älteren Vlamen: sie haben die Landschaftsanschauung des Velazquez bestimmt; vielleicht ohne daß er selbst es wußte.

Diese Feststellungen sind nur deshalb von Wert, weil sie uns Einblick in die merkwürdigen Bedingtheiten und Vorgänge beim Sehen und Schaffen gewähren, gerade vor einem Meister, dessen Werke als ganz unmittelbare und unbedingte Wiedergabe der Natur gepriesen werden, und dessen Landschaftsmalerei im besonderen, immer von den Medici-Bildern aus betrachtet, als ein vorausgenommener Impressionismus gilt.

Was uns dagegen neben der allgemeinen Bedeutung dieser Einsicht unmittelbar und lebendig erfreut, das ist die Tatsächlichkeit des einzelnen Falls, die Einstimmung ins Bildganze und die wundervolle Malerei.

Zunächst die beiden Einsiedler Antonius und Paulus vor der Felsengrotte. Hier ist die Landschaft das Beherrschende, die Heiligen stehen darin fast wie Staffage; mehr noch die kleineren Gestalten der Menschen und Tiere im Mittelgrund, ganz flüssig und durchsichtig in den Landschafts-Traum gewoben. In die sehr dünne, hell bräunliche Untermalung ist äußerst leicht und wie spielend mit Grün und Blau die reiche Form des Gebirges und des Pflanzenwuchses hineingebracht; überall wirkt das feine Gewebe der Leinwand durch. Rechts ein schlanker Baum, von Efeu umwunden, dessen dunkle Blätter hie und da ihre silbrig-bläuliche Unterseite zeigen. Die Herkunft von den Vlamen ist deutlich, in Bau und Farbe. Der Baum mit dem Efeu kommt schon bei Patinier vor (Ruhe auf der Flucht, Nr. 1611). Die hohen Felsen sind ebenfalls vlämisch — während es doch in der Umgebung Madrids großartige Granitwüsten gibt, in reicher Auswahl zum Gebirge hin, auch auf dem Wege nach El Escorial, den Velazquez gut kannte, aber für diese legendarische Einsiedelei griff er nicht zu der nahe gelegenen Wirklichkeit, sondern hielt sich an jene älteren

Bilder. Die Beziehung zum Clamorestal bei Segovia ist mehr theologisch als anschaulich.

Wir sprachen von der Ähnlichkeit des Breda-Geländes mit der sorgfältigen Wiedergabe bei Snaijers, von der Übereinstimmung in der Anschauung und farbigen Haltung. Aber alles erscheint nun aus der sorgsamen Art des Vlamen in die freiere Sprache des Velazquez übersetzt. Es ist ein hoher Genuß, diesen weitgedehnten Hintergrund in der Nähe durchzusehen, die leichte, höchst geistreiche Malerei auszukosten. Als Ansatz der Tiefenbewegung in etwas größerem Maßstab eine befestigte Stelle mit Soldatengewirr und Fahne: der Unterschied zu der sorgsamen Ausführung der großen Gestalten vorn würde heute grundsätzlich genommen werden.

Noch freier das Gefecht zu Füßen des reitenden Olivares — der nie eine Schlacht befehligt hat: der Einfall rührt wiederum aus älteren Gemälden und wiederholt sich in den Bildnissen des späteren Barock bis zum Überdruß. Gewirre eines Nahkampfes, Feuer, Rauch, heranigaloppierende Reiter, locker marschierendes Fußvolk; weiter vorn, größer, ein Trompeter, ein totes Pferd. Diese kleinen Gestalten sind von unvergleichlicher Sicherheit der ganz abgekürzten Form. Es gibt nichts Leichteres, Feineres, Geistvolleres, Zauberhafteres als diese Bataille; selbst die Schlacht von Saint-Quentin unter dem Reiterbild Philipps II. von Rubens wirkt körperlicher, gebundener. Dabei ist alles mit sicherer Genauigkeit in die großen Bildwirkungen hineinbezogen; die Bewegung des Trompeters fügt sich in die umgebenden Linienkräfte, die schwachen Farben der Figürchen sind unendlich zart aus den sie tragenden Tönen der Landschaft entwickelt; der Pulverdampf gibt die Helligkeit um den einen Pferdehuf. Die Reiterbildnisse sind nämlich auf Fernwirkung scharfer Umrisse berechnet, neben den Fesseln der Pferde laufen oft schmale Helligkeiten — im Unterschied von Tizians Karl V., wo die Beine des Schlachtrosses vor Dunkelheiten undeutlich werden: Morgendämmer durchwebt das Bild, und das geistvolle Antlitz des Kaisers beherrscht das Ganze; für Velazquez lagen völlig andere Bedingungen vor.

Die Königin Isabella reitet auf einem Schimmel: die weißlichen Töne der prachtvoll gemalten Vorderhand spielen mit äußerster Feinheit in die benachbarten Teile der Landschaft hinein, während unten die dunklen Farben des Kleides und der Decke aufgenommen werden.

Bei dem Reiterbild Philipps IV. ist der weite Grund ziemlich flüchtig und unfein hingestrichen. Man hat aus anderen Erwägungen vermutet, dies Bild sei während der ersten italienischen Reise des Meisters von seinen Schülern fast fertig gestellt worden — das könnte die Derbheit der Landschaft erklären; aber sie scheint uns doch von Velazquez selbst gemalt, allerdings eilig, gehetzt, und darum ohne Kuß der Muse. Nach Allende-Salazar wurde das Bild später von Velazquez fast vollständig übergangen, wahrscheinlich nach dem Brande von 1640 — so würden wir die Flüchtigkeit des Malkörpers durchaus verstehen.

Der junge Prinz Baltasar Carlos ist in besonders strahlende Farben gekleidet. Hier leuchten daher im Hintergrunde die stärksten Noten, namentlich ein sehr festliches Blau. Von der Baumgruppe rechts war schon die Rede, sie ist ganz flüssig und breitfleckig hingestrichen.

Galt es auf diesen umfangreichen Leinwänden, zu den stark bewegten scharfen Umrissen von Roß und Reiter den Hintergrund weithin wirken zu lassen, durch breite, weich geschwungene Streifen stark sprechender Farbe — am stärksten bei dem Prinzen — die Gestalten tragend und rahmend, ihr bewegtes Lineament aufnehmend, beruhigend, so ist bei den drei Jägerbildnissen, schmalen Hochformaten, auf Betrachtung aus größerer Nähe gerechnet. Bei dem kleinen Prinzen ist die Raumgestaltung den Reiterbildern verwandt, fernes Gebirge mit Hügelland davor, doch ist die Farbe nicht so streifig zerlegt, sondern in einem kühlen blassen Ton zusammengehalten. Bei dem König und dem Kardinal-Infanten sind die umgebenden Formen hoch aufgebaut, sie wirken als ob sie dicht hinter den Gestalten abschlössen, der Raum erscheint nicht zurück getrieben wie bei dem Prinzen und den Reiterbildern; der Himmel, bedeckt und fleckig, schließt ebenfalls dicht ab. So ist das Ganze einheitlicher gehalten, in steiler Flächigkeit; auch die Farbe hat weniger Gegensätze, das außerordentlich feine grünliche Braun der Jagdanzüge wird in beherrschenden Teilen der Landschaft aufgenommen. Das dunkle Laubwerk ist sehr breit hingestrichen, die Töne der steilen nahen Felsflächen von einer wundersamen Zartheit des Ineinander verschiedener Töne, die als Braun zusammengehen, aber darin ist noch Grün, Gelb, Blau, Violett aller Arten, von leisester Weichheit, so daß man weder die Grenzen der Töne noch das Verfahren des Auftrags sehen kann.

Ganz anders wiederum bei den kleinen, fast quadratischen Zwergenbildnissen, von denen zwei, um die Mitte der vierziger Jahre entstanden, El Primo und El niño de Vallecas, einen schmalen Ausblick zeigen: sehr zart behandelt, und düster im Ton. Neben El Primo vor dunklem Himmel ein Berg mit meisterlich rasch hingeworfenen Helligkeits-Linien auf schwärzlichem Blau. Bei El niño de Vallecas vielleicht das geistreichste Stück Hintergrund, das wir von Velazquez kennen; das buschige Hügelland vor dem Gebirge, in der Nähe betrachtet unbestimmt, auf richtiger Entfernung von sauberster Feinheit.

Alle diese mannigfaltigen Hintergründe — Breda, die Einsiedler, die vier Reiter, die drei Jäger und die beiden Zwerge — stammen sicher von der Hand des Velazquez, weil die Bilder sicher von ihm sind und die Landschaften höchste Meisterschaft des Vortrags zeigen — nur bei dem Reiterbild des Königs ist er flüchtiger und derber — in einer ganz persönlichen Handschrift, wie sie auf keiner anderen Leinwand des europäischen Bilderbestandes vorkommt. Sie spenden dem Freund guter Malerei seltenste Genüsse, und sie geben eine breite Grundlage für unsere Vorstellung von seiner Anschauung und Behandlung der Landschaft, einen festen Anhalt für andere Zuschreibungen.

Sie unterscheiden sich stark von den beiden Medici-Bildchen, und auf den ersten Blick müßte man diese ihm absprechen. Aber sie sind unter dem unmittelbaren Eindruck der Natur gemalt, jene Hintergründe dagegen in der Werkstatt aus freier Erfindung, die von vlämischen Bildern ausging, im Breda-Bilde an eine Vorlage sich anschloß, sonst alles bis in die kleinsten Werte hinein zu den Bildkräften des Ganzen abstimmte. Berücksichtigt man diesen Unterschied der Entstehung, so wird man Ähnlichkeit genug finden, um den Medici-Ansichten ihren erlauchten Namen

zu belassen, an dem ja wegen ihres einzigartigen Ranges vernünftigerweise nicht gezweifelt werden kann. Im Ausblick des flackerigen Bildchens findet man das eigentümliche bläuliche Grün wie auf vielen jener Gründe, in den Zypressen des anderen den barock-schlenkerigen, weich-nachlässigen Farbenauftrag seiner ganz persönlichen Art. Am engsten ist die Verwandtschaft der kleinen Gestalten zu der Schlacht im Reiterbild des Olivares, ihre Einbeziehung in das Gewebe der Farbigkeit, ihr durchsichtig-leichter Vortrag. Sonst ist die Malerei in den Hintergründen der großen Bilder rascher, flüssiger, leichter, schwebender, weil der Meister da frei erfindend, ohne die Absicht etwas wirklich Bestehendes wiederzugeben, ganz schnell und spielend auf die Leinwand zaubert, was ihm als orchestrale Begleitung zu der bereits gegebenen Form und Farbe der großen Gestalten aus innerer Vorstellung zufließt.

Haben wir diese Fülle von Kostbarkeiten uns zu eigen gemacht, die beiden römischen Ansichten und die elf Hintergründe, so sind wir vielleicht im stande, uns über die umstrittenen Landschaften ein klares Urteil zu bilden.

DIE LANDSCHAFTEN ANDERER MADRIDER MALER

Außer den bisher betrachteten Landschaften, die ohne jeden Zweifel von der Hand des Velazquez gemalt sind, wurden ihm früher noch einige andere zugeschrieben, zwei große Hochformate, der Tritonenbrunnen und die Allee der Königin in Aranjuez, und fünf kleinere, darunter besonders beachtet der Titusbogen und der Teich in Buen Retiro. Sie alle wurden neuerdings zuerst zögernd, dann bestimmt und schließlich von nahezu sämtlichen Kennern für Arbeiten des Mazo erklärt und sind jetzt in der Galerie des Prado als solche beschriftet, ihre geringere Bewertung ist auch in der Aufhängung ausgesprochen.

Wie wir von der Landschaftsmalerei des Velazquez eine zureichende Vorstellung gewinnen können, so ist dasselbe auch bei Mazo möglich, da es ein bezeichnetes Bild von ihm gibt: die große Ansicht von Saragossa im Prado; sie wurde von Mazo auf Befehl des Königs gemalt, wie die lateinische Inschrift besagt, 1647, zur Erinnerung an den Besuch des Thronfolgers Baltasar Carlos 1646; dieser soll selbst den Standpunkt für die Aufnahme gewählt haben. Also ein Staatsstück, bei dem Mazo gewiß sein Bestes gegeben hat.

Das umfangreiche Bild ist schlicht aufgebaut, in vier Streifen über einander; oben der Himmel, auf dem früher die Virgen del Pilar zwischen Wappen zu sehen war, jetzt abgewaschen; dann als Kernstück die Stadt, in grauen Tönen, dann der Ebro, dann das linke Ufer, mit vielen Gestalten besetzt. Diese Menge von Herren, Damen, Pferden in mannigfaltigen Haltungen gibt dem sonst recht trockenen Bilde einige farbige Belebung, vor allem aber sachlichen Reiz: die Trachten und das Gebaren dieser Gesellschaft. Auf dem Fluß Barken, und auf der Straße am Ufer gegenüber die Kutsche des Königs mit Gefolge. Der Einfall, die Ansicht der Stadt auf solche Weise zu beleben und zu schmücken, wirkt überraschend. Ähnliche Ansammlungen kleiner Gestalten und Kutschen sah man auf den Jagdbildern des Velazquez, von denen uns jene Londoner Sauhatz erhalten ist: die Anregung durch niederländische Jagdbilder scheint uns da zweifellos. Es gibt jedoch für Mazos Gemälde noch ein besonderes

Vorbild: die große Ansicht des Brüsseler Schlosses von Valckenborgh, jetzt im Prado (Nr. 1857). Da sehen wir dieselbe Anlage: als Hauptstück die quer durch das Bild gelagerte Gebäudemasse, davor ein breites Wasser, auf dem diesseitigen Ufer eine große Zahl farbiger Gestalten, sitzend, stehend, reitend, fahrend, zu Paaren oder in Gruppen plaudernd; jenseits Figürchen kleineren Maßstabes. Mazo, der Schwiegersohn des Hofbeamten Velazquez, seine Ämter nach und nach erbend, arbeitete wie dieser im Madrider Schloß, und das bedeutende merkwürdige Gemälde des Niederländers bestimmte seine Bild-Erfindung, als er den ähnlichen Auftrag erhielt. Wie Valckenborgh auf seine Anordnung gekommen ist, kann man sich an seinen zahlreichen großen Bildern in Wien klarmachen. Mazo übernimmt das Ergebnis einer wohlvorbereiteten Reifung. Sein Saragossa wiederum gab die Anregung zu dem feinsten und reizvollsten Goya im Prado: der romeria de San Isidro; da ist denn aus trockener Sachlichkeit ein bezauberndes Blühen geworden, bewegter Aufbau mit wirkungsvollen Überschneidungen, zarte und kecke Farben, Leichtigkeit und feiner Schmelz der Malerei.

Nun wird seit Jahrzehnten gesagt, die Gestalten auf Mazos Bild seien von Velazquez gemalt, und man lobt sie entsprechend. Das ist eigentlich unbegreiflich. Soweit ich sehe, hat nur Valerian von Loga widersprochen. Da dies Gemälde, ausnahmsweise, von Mazo umständlich bezeichnet ist, muß man doch wohl annehmen, daß er es auch gemalt hat. Freilich ist es in den siebziger Jahren stark ausgebessert worden, der Restaurator Cubells rühmte sich, zwei Gestalten selbständig gemalt zu haben. Das kann aber die Bewegtheit der Figuren und die Farbigkeit nicht grundlegend verändert haben; wir finden beides ganz ähnlich in Sammlungen anderer Länder auf Bildern Mazos, die nicht von derselben Hand überarbeitet sind. Offensichtlich und ohne jeden Zweifel ist in dem Saragossa-Gemälde der künstlerische Rang abgrundtief verschieden von den kleinen Gestalten in den Landschaften des Velazquez, den Medici-Ansichten und den Hintergründen. Bei dem Meister sind sie immer von höchster Lebendigkeit und Sicherheit der Bewegung, leicht und geistvoll gemalt, farbig in das Bildganze verwoben. Hier ist die Haltung meist puppenhaft, und wenn einmal eine Bewegung frischer aussieht, dann fällt die Figur um — nahezu sämtliche stehenden Herren fallen um. Alle diese Leute wurden offenbar in Zeichnungen nach Modellen vorbereitet, dann ohne Geist an einander gereiht und brav ausgemalt; der Vortrag ist steif, hart und hausbacken. Ihre Farbe ist rechts auf dem niedrigeren Uferteil fast durchweg bräunlich, also nicht verletzend; auf dem vorderen, linken Teil dagegen, bei den etwas größeren Gestalten, durchaus krud. Ein philiströses Blau kommt mehrfach vor — wir finden es auch auf dem Wiener Familienbild —, drei Rot stehen sinnlos neben einander, und wenn man gerade diese auf Cubells Rechnung setzen möchte, so findet sich sonst noch genug des Schlimmen, und nichts des Guten. Nirgends ein belebender Gedanke des Linienzuges, der Gruppierung, des farbigen Zusammenhangs. Es ist dieselbe Talentlosigkeit, die wir bei den „Kavalieren" des Louvre sehen. Die ganz kleinen Gestalten am jenseitigen Ufer sind langweilig gemacht und fad wiederholt, die Kutsche mit Gespann und Gefolge fast noch trauriger, die Tiere leblos und verzeichnet. Man muß sich wundern, daß in der unmittelbaren Nähe eines Meisters

wie Velazquez, angesichts seiner bezaubernden Vorbilder, solche Steifigkeit und Fühllosigkeit möglich war. Der Epheu rechts auf dem Inschriftstein wie im Herbarium ausgebreitet, hart gezeichnet, schwer gemalt — welch ein Abfall gegen den frei bewegten, farbig schimmernden, köstlich hingestrichenen Epheu rechts neben den Einsiedlern!

Das Gegenstück zu Saragossa, aus ähnlichem Anlaß vom König bestellt, Pamplona, ist zugrunde gegangen. Das kleine Bild beim Marqués de Casa Torres könnte

Abb. 3. Velazquez, Calle de la Reina, Ausschnitt.

eine Vorarbeit dazu sein, oder eine Nebenarbeit; im Bau ist es bewegter als das erhaltene Saragossa, daher reizvoller, auch die Staffage.

Zwei Bilder von kleinerem Umfang behandeln ähnliche Vorwürfe, Ansichten bestimmter Bauten, von sachlichem Wert für den Besteller oder Käufer, kleine Gestalten vorn: die beiden Ansichten vom Escorial, niedrige Querformate, gegenwärtig so hoch gehängt, daß man sie nur von einer Leiter aus richtig sehen kann. Die Kutschen, Reiter und anderen Figürchen in den Vordergründen sind freier angeordnet als auf dem großen Gemälde, auch frischer vorgetragen; freilich kommen sie an den Zauber des Velazquez nicht heran. Sie mögen als Schößlinge des großen Werkes reichlich später entstanden sein; Mazo konnte seitdem manches gelernt haben, gerade auch von Bildern ähnlichen Gegenstandes, die sein Schwiegervater inzwischen gemalt hatte, vor allem von der noch erhaltenen Königin-Allee in Aranjuez.

Diese unter sich verwandten Bilder, Saragossa und Escorial, scheinen uns bestimmt von Mazo zu sein, dem sie seit je zugeschrieben waren.

Anders die folgenden, die aus zwei Gruppen bestehen.

Zunächst fünf kleinere Stücke: der Teich in Buen Retiro, der Titusbogen, eine Landschaft, eine Schloßterrasse und eine Perspektive, früher dem Velazquez zugeschrieben, jetzt dem Mazo. Nur Allende-Salazar sagt, man könne auf dem „fast ganz zerstörten" Gemälde des Titusbogens „und einigen anderen derselben Serie die Velazquezsche Technik bewundern, die seine Schüler in solcher Vollkommenheit nie erreicht haben". Diese fünf Bilder haben ungefähr gleichen Umfang, 1,48 : 1,11, mit geringen Abweichungen. Schon darum liegt es nahe, sie als Folge zu betrachten, die zum Schmuck eines bestimmten Raumes bestellt wurde. Außerdem haben sie alle denselben stumpfen bräunlichen Ton und die gleiche Art des Vortrags: die Gestalten locker gemalt, mit kleinen, fleckigen Lichtern, alles übrige in dünner, ziemlich charakterloser Art hingestrichen; der Himmel ist hart gemalt, stumpf und kalt in der Farbe, die Wolken wie von Papier.

Der Aufbau ist regelrecht: geradlinige Bauformen unten, rechts und links, dazwischen der Ausblick. Ist schon die Farbe und die Malerei anders als bei Mazo, den Ansichten von Saragossa und dem Escorial, so erscheint der Unterschied im Aufbau noch bedeutsamer. Es wirken hier offenbar die inzwischen nach Madrid gekommenen Beispiele der klassischen Landschaft ein, besonders die für Philipp IV. geschaffenen Werke des Claude Lorrain (etwa Nr. 2252 und 2254). Jene Bilder von Mazo bringen Bauten und Staffage ohne geschulte Berechnung auf die Bildfläche, hier dagegen sehen wir ein bestimmtes Rezept, nach fremdem Vorbild. Man müßte glauben, Mazo sei eines Tages in sich gegangen, hätte unter dem Eindruck des Claude Lorrain seine bisherige Harmlosigkeit in feste Regeln geschnürt. Einfacher erscheint die Annahme, daß es sich um einen jüngeren Maler handelt, der von vornherein auf die neuere Landschafts-Anschauung sich einstellte. Die einzige Beziehung zu Mazo ist die Wiederholung eines Paares aus der Saragossa-Ansicht auf dem Retiro-Bild; aber wenn es sich um einen dem Mazo nahestehenden Maler handelt, vielleicht einen Schüler oder Gehilfen, so könnte er sehr wohl die gleiche Zeichnung oder unmittelbar die Saragossa-Ansicht benutzt haben; der Vortrag ist verschieden, zeigt auf dem späteren Bild jene lockere Art mit den kleinen scharfen Lichtern.

Ähnliches gilt von den sieben großen Landschaften — ungefähr $2^1/_2$ m hoch, über 2 m breit, zwei davon über 3 m breit – die zweifellos eine Folge bilden, schon in den älteren Prado-Verzeichnissen Mazo genannt, gegenwärtig in einem kleinen Raum des Obergeschosses aufgestellt. Stark bewegte Auftürmungen von Felsblöcken, einzelne ebenfalls bewegte Bäume, schräge Stämme und zu dunklen Flecken gelockertes Laubwerk; eng geschichtete Kulissen rechts und links, in der Mitte Durchblicke auf Gebirgszüge, vorn kleine Gestalten, meist aus der alten Sage. Die Farbe ist dunkles Braun mit viel rötlichem Aufglühen, der Himmel kaltes Blau mit unruhigen Wolken, der Vortrag dünn und fahrig, im Laubwerk schwer, die Figürchen locker mit spitzigen Lichtern. Wiederum zeigt sich im Aufbau durchgehende Regelhaftigkeit, mit den damaligen Mitteln der aufgehobenen Symmetrie, der ausgeklügelten Überschneidungen und so fort in alles einzelne hinein. In der Erinnerung diese Bilder aus einander zu halten ist schwer, weil es sich im Grunde immer um das gleiche Spiel handelt.

Natürlich finden sich auch Anklänge an Velazquez: in den Durchblicken

bemerkt man den Eindruck jener Hintergründe auf den Reiterbildern, die Aranjuez-Ansichten sind in manchen Einzelheiten benutzt; aber die ermüdend gleichartige regelhafte Anlage des Ganzen ist aus der klassischen Landschaft abgeleitet. Man darf vermuten, daß es sich um denselben Künstler handelt, der jene fünf kleineren Stücke gemalt hat, auf die französisch-italienische Bildregel sich einstellend.

Wir haben dargelegt, daß die Landschafts-Anschauung des Velazquez, wie wir sie aus jenen Hintergründen kennen, von einer älteren Schicht niederländischer Landschaften angeregt war, Momper, Jan Breughel, aber sie ist dann in freier Erfindung gehandhabt, zu den besonderen Bildaufgaben mit sicherer Beherrschung gestimmt und in unvergleichlicher Meisterschaft auf die Leinwand gezaubert. Hier dagegen handelt es sich nicht um persönliches Verwerten von Anregungen, sondern um eine genaue Übernahme der Bildregel im ganzen, um rezeptmäßiges Schaffen ohne jede Weihe, in reizloser Farbe und schlechter Malerei.

Dem Hersteller dieser Bildfolgen hat man die beiden meisterlichen Ansichten aus Aranjuez zugeschrieben, und sie sind nun in jenem kleinen Raum des Obergeschosses zusammengehängt, sämtlich als Mazo beschriftet. Kommt man am Schluß der langen Wanderung durch die riesige Sammlung aus dem davor gelegenen hellen Saal in diesen ziemlich dunklen Endraum, so wird man zunächst bei der Ähnlichkeit der Formate und der gegenständlichen Übereinstimmung mancher Einzelheiten den Unterschriften glauben. Genauere Betrachtung, zu der wohl die meisten Besucher der Galerie hier nicht mehr die Kraft haben, läßt den außerordentlichen Unterschied hervortreten. Die ausgezeichnete Leitung des Prado wird den beiden Meisterwerken vermutlich einen geeigneteren Platz geben, wenn die Außengalerie wieder in Benutzung genommen und dadurch die augenblicklich fehlende Bewegungsfreiheit gegeben wird.

Unbefangenem aber aufmerksamem Blick scheint es erstaunlich, daß angesehene Kenner die beiden wundervollen Aranjuez-Ansichten dem zwar gewandten, aber ganz oberflächlichen und geistesleeren Hersteller dieser nachgemachten Folge zuschreiben konnten. Deshalb habe ich in Madrid diesen Aufsatz geschrieben. Kurz vor meiner Abreise hörte ich dann von Allende-Salazar, daß Elias Tormo den wahren Urheber jener Folge aus alten Inventaren ermittelt habe: Benito Manuel de Agüero, einen Schüler des Mazo, von dem es ein Altarbild in Santa Isabel gibt, jener Kirche mit der großen Inmaculada von Ribera, deren Kopf die Nonnen übermalen ließen, weil er die Züge seiner von Don Juan verführten Tochter trug.

Inzwischen hatte Tormo die Liebenswürdigkeit, mir Auszüge aus den alten Verzeichnissen zur Verfügung zu stellen, auf die er seine Zuschreibung an Agüero stützt. Hoffentlich wird er sie bald veröffentlichen. Nach seiner Ansicht stammen auch einige andere Bilder im Prado von Agüero, die dort holländischen Malern zugeschrieben sind: eine Landschaftsfolge, Jan Both genannt (Nr. 2060, 2061, 2066), etwas über 2 m hoch, ungefähr 1½ m breit, laut Katalog unter Philipp IV. im Pardo. Die Übereinstimmung in der Anlage, der Farbe und Beleuchtung, in der Einstellung und Abmessung der Gestalten ist vollkommen. Auch die großen Querformate, angeblich von demselben Holländer (Nr. 2064, 2065), sind im einzelnen überraschend ähnlich. Ebenso

die großen Hochbilder, dem Swanevelt zugeschrieben (Nr. 2140, 2141). Die Verwandtschaft dieser Gemälde, die gegenwärtig verstreut und an schlechten dunklen Plätzen hängen, mit jener dem Mazo zugeschriebenen Folge war mir in Madrid deutlich geworden, und ich hatte genau dieselben Stücke in der ersten Niederschrift dieses Aufsatzes als die unmittelbaren Vorbilder des Spaniers bezeichnet; ich halte nun aber — allerdings jetzt aus der Entfernung — Tormos Ansicht für sehr einleuchtend, daß es Werke des nämlichen Malers seien, eben des Agüero.

Die Zuschreibung der Aranjuez-Ansichten an Mazo wird durch die Auffindung eines neuen Namens für jene Folge vielleicht schneller rückgängig gemacht als durch ein genaues Betrachten der Bilder. Wenn man bisher diese nebst der Reihe der fünf kleineren Landschaften demselben Maler zuschrieb wie das von Mazo bezeichnete Saragossa und die beiden Escorial-Ansichten, so sah man dabei über Unterschiede der Bildgestaltung hinweg, nicht des künstlerischen Ranges. Die Verwechslung mit den beiden Aranjuez-Ansichten scheint uns dagegen unverzeihlich; aber daß man diese nun gar dem Agüero geben wird, ist doch wohl nicht zu befürchten, und so mögen die folgenden Darlegungen geneigtes Gehör finden.

DIE BEIDEN ANSICHTEN AUS ARANJUEZ

Die Medici-Bildchen des Velazquez sind Geschenke aus einmaliger Anregung auf der italienischen Reise; die elf Hintergründe frei erfundene Begleitungen zu bestellten Bildnissen und Historien. Nun zwei große Ansichten, die als solche gemalt sind, vermutlich im Auftrag des Königs; sie stellen Glanzstücke seines Sommersitzes dar: die berühmte Allee der Königin, vom Schloß wegführend, neben der sich später der Jardin del principe ausdehnte, und der Tritonenbrunnen, ein Mittelpunkt in dem schon von Philipp II. angelegten Jardin de la isla, an der Stelle des alten Gartens auf der Insel zwischen der Tajoschleife und dem Verbindungskanal, wo schon Karl V. sich erging und vielleicht bereits die Römer.

Es handelt sich also bei den Medici-Bildchen, den Hintergründen und den Aranjuez-Ansichten um drei ganz verschiedene Bildaufgaben; absichtslos frische Naturwiedergabe in kleinen Skizzen, freies großzügiges Umspielen von Figuren auf die es dem Betrachter ankam, sorgsame Herstellung stattlicher Ansichten für einen königlichen Palast. Entstehung und Durchführung und inneres Maß zeigen entsprechende Unterschiede. Sie hätten aber kaum dazu geführt, die altberühmten Ansichten aus Aranjuez dem Velazquez abzusprechen und seinem Schwiegersohn zu geben, wenn sie nicht eine andere Eigenschaft hätten, die zu dem Ruhm des Meisters als Propheten des Impressionismus nicht zu stimmen schien: sie sind nicht hell! der Tritonenbrunnen ist von halben Dunkelheiten durchsetzt, die Allee zu großen Teilen ganz dunkel.

Manet malt in seinen späteren Landschaften hell bis in die Bildecken hinein, die Medici-Ansichten sind ziemlich hell; dies ist demnach der richtige Velazquez. Die Aranjuez-Bilder sind teils helldunkel, teils ganz dunkel, folglich sind sie nicht von dem Maler der Medici-Skizzen; folglich sind sie von Mazo, denn alle Bilder, die nicht der vermeintlichen revolutionären Gesinnung jenes Propheten entsprechen, sind von Mazo.

Das ist ziemlich klar und einfach, aber doch wohl nicht richtig. Abgesehen von

der Verschiedenheit der Bildaufgabe: auch von den Landschaften auf unbezweifelbaren Schöpfungen des Velazquez sind manche nur halbhell, etwa auf den Jägerbildnissen des Königs und des Infanten, manche ganz dunkel, auf den Zwergenbildern. Die meisten Kenner denken sich die Entstehungszeit dieser Landschaften nach der Entwicklung Manets zurecht. Nun liegen die Reiterbilder urkundlich ungefähr für die erste Hälfte der dreißiger Jahre fest, die Jäger ungefähr für die zweite, die beiden Zwerge für die Mitte der vierziger. Setzt man die Einsiedler wegen ihrer Verwandtschaft zu den Reitern ebenfalls in den Anfang der dreißiger, und die Medici-Bilder um 1630, weil Velazquez damals in der Villa wohnte, so würde sich ergeben, daß er zuerst, in einem Einzelfall, unter dem unmittelbaren Eindruck der Wirklichkeit, ungefähr so malte wie der späte Manet, dann blaß farbig wie die älteren Vlamen, dann schwärzlich — also umgekehrt wie er hätte tun sollen; Frans Hals war ebenso unbotmäßig.

Auch bei seiner Wiedergabe des Menschen hält sich Velazquez nicht ganz an unsere Vorschrift; zwar verschwinden mit dem Reifwerden des Meisters die schweren Schatten seiner Tenebroso-Zeit aus den meisten Köpfen und Händen, aber er wirkt noch in den dreißiger Jahren auf der Übergabe von Breda mit scharfen Gegensätzen von Hell und Dunkel, im ganzen und einzelnen, wie andere Barockmaler, zum Teil in Anlehnung an Tintoretto; der Schlüssel, sakramentaler Gegenstand der Handlung, steht ungefähr in der Bildmitte als harte Dunkelheit vor Hell — ein richtiger Impressionist hätte dies Metallstück im Licht sprühen lassen, Velazquez zeigt hier Werkstatt-Überlieferung und alte Sachlichkeit. Und auch in ganz später Zeit, zu der jene Aranjuez-Ansichten entstanden sein würden, gibt er in den heute noch gefeierten Hilanderas erhebliche Dunkelheiten, die Meninas sind ein zu großen Teilen ganz dunkles Bild mit einigen mehr oder minder hellen Gestalten. Das Dogma stimmt also nicht, Velazquez malte nicht Problembilder für Ausstellungen und Kunstkritiker, sondern erfüllte sachliche Aufgaben für seinen König.

Man hat neuerdings gelehrt, daß man den Weg zur alten Kunst von der gegenwärtigen aus suchen solle. Das ist richtig, soweit es sich um das möglichst lebendige Aufnehmen künstlerischer Werte handelt, da wir durch die Stellung der Formaufgaben und die Geistigkeit unserer Zeit besonders empfänglich gegenüber verwandten Absichten bei früheren Meistern gemacht werden. Läßt man sich aber durch ausschließliche Einstellung auf neuere Absichten und Leistungen dazu verführen, nicht nur Geschmacks-Betonungen zu vollziehen, sondern auch Urteile über geschichtliche Tatsachen zu fällen, über die Urheberschaft bestimmter Meister, so werden falsche Schlüsse nicht ausbleiben, und in ihrer Folge wiederum Mißleitungen im Aufnehmen künstlerischer Werte, die oft eine Verarmung bedeuten.

Müssen Landschaften, die nicht wie reifer Impressionismus aussehen, dem Velazquez abgesprochen werden? Hat er etwa die Meninas nicht gemalt? Manet selbst hat sich den Tritonenbrunnen bewundernd angesehen, in seinem Déjeuner sur l'herbe spiegelt sich der Eindruck, wenn auch abgeschwächt und rauher, flüchtiger — sollen wir, aufgeklärter als Manet, an diesem Meisterwerk und seinem Gegenstück eilig vorübergehen, wenn wir sie in einem entfernt gelegenen dunklen Raum finden, er-

müdet, zwischen den gleichbeschrifteten minderen Stücken eines geschickten Bilder-Machers?

Uns scheint es richtig, in dieser Frage nicht von den Absichten des ausgereiften impressionistischen Programms auszugehen, sondern von den gesicherten Werken des Meisters, und zwar nicht von dem allgemeinen Eindruck, da er durch die jeweilige Aufgabe bestimmt ist, sondern von dem Maßstab des malerischen Könnens, des künstlerischen Ranges, der sich genauer Betrachtung mit vollkommener Deutlichkeit und Sicherheit darstellt. Genaue Betrachtung ist allerdings notwendig.

Von dem Tritonenbrunnen schreibt A. L. Mayer in seiner Geschichte der spanischen Malerei, daß die Frage der Urheberschaft des Velazquez noch nicht ganz geklärt sei, in seinem 1925 erschienenen Velazquez-Buche dagegen sind die beiden Staatsstücke überhaupt nicht erwähnt. Als ich neulich mit Allende-Salazar vor dem Tritonenbrunnen stand, sagte er mir, dies Bild könne wohl von Velazquez sein, die Allee wenigstens zum Teil; in dem 1925 von ihm neu herausgegebenen Bande der „Klassiker der Kunst" schreibt er, der „Brunnen scheint von Velazquez selbst gemalt zu sein, in einer breiten Pinselführung, welche dem Stile des Mazo fremd ist, der das Bild erst nach dem Tode seines Schwiegervaters vollendet haben muß"; die Allee dagegen gibt er dort ohne nähere Begründung dem Mazo. Tormo und Sanchez-Canton waren verreist, als sich meine Eindrücke zur Mitteilbarkeit geklärt hatten. Andere, weniger berühmte, aber nicht weniger gute Kenner stimmten mir zu. Der Consensus gentium jedoch dürfte sich heute noch, dem älteren Beruete folgend, auf Mazo einigen.

Die Allee der Königin in Aranjuez war in der Barockzeit berühmt und gefeiert. Im Besitz des Königs war ein Bild von Snaijers (Prado Nr. 1733): der Kardinal-Infant, sein Bruder, auf der Jagd, mit großem Gefolge; rechts reitet eine zahlreiche Gesellschaft, Damen und Herren, aus einer stattlichen Allee heraus, links auf der Wiese kleinere Gestalten. Vielleicht kam dem König vor diesem älteren Gemälde der Gedanke, etwas Ähnliches zu wünschen. Der Geschmack hatte sich freilich von der blassen, etwas kleinlichen Art des Snaijers abgewandt, eine Landschaft für den Palastraum mußte ungefähr aussehen wie die umfangreiche Leinwand des Jacques d'Arthois mit dem spazierenden Paar zwischen mächtigen dunklen Baumgruppen (Prado Nr. 1359). Während bei jenen älteren Niederländern, Momper, Jan Breughel, die weite, lichtbläuliche Ferne den Eindruck beherrschte, so zeigten die später nach Madrid gekommenen Landschaften, von Claude Lorrain wie den Niederländern, einen anderen Bau, schwere Massen dunklen Laubes rhythmisch verteilt, in geschlossenen Umrissen gegen den hellen Himmel gestellt. Auch die Landschaften des Tizian, Tintoretto, Rubens sind dunkel, verglichen mit unserer Art zu sehen.

Wir finden auf der Ansicht der Allee nicht das kleinkugelige Buschwerk wie bei den älteren Vlamen und auf jenen früheren Hintergründen des Velazquez, nicht das niedrige, schwanke, bewegte Baumwerk wie bei Rubens und neben dem reitenden Baltasar Carlos, sondern riesige Bäume, wie bei Jacques d'Arthois oder Claude Lorrain. Aber die Bäume der Königin-Allee sind in der Tat sehr hoch und müssen es zu Philipps IV. Zeit schon gewesen sein. Sein Großvater, der aus England — mit der Königin — die

Ulmen nach Spanien brachte, hat in Aranjuez Ulmen und Platanen dichter als üblich pflanzen lassen, und sie so ungewöhnlich hoch gezogen. Kommt man von Madrid durch das kahle Land, so wirkt diese Mächtigkeit des Wuchses beim Erscheinen der ersten Alleen besonders überraschend, früher vielleicht noch mehr, da man in der Sänfte, im Sattel oder in einer ruckelnden Barock-Kutsche viel längere Zeit brauchte. Der Maler hat den Eindruck durch den kleinen Maßstab der Gestalten noch gesteigert, übertrieben; auch auf jenen anderen Bildern der Zeit sind die Bäume unwahrscheinlich hoch, die Figuren zu klein.

Die Allee ist dicht, und im Gegensatz zur baumlosen Umgebung im südlichen Licht recht dunkel. Schriftsteller aus der Barockzeit, die Carl Justi angeführt hat — auf jenen von mir gestrichenen Seiten — heben hervor, daß man an einer bestimmten Stelle der Allee keinen lichten Endpunkt sehen könne: man empfand die dunkle Schattigkeit im heißen panischen Sommer als Wert, und vermutlich liebte man sie besonders im Dämmer, wenn man sich aus kühlen Schloßräumen zum Spazieren hinauswagte. Jedenfalls hat der König oder der Maler oder beide diese Allee im Abenddämmer malenswert gefunden. Der Künstler fühlte sich nicht verpflichtet, sie so hell zu malen wie die freien Plätze in der Villa Medici, da sie nicht hell ist, und da er die Forderungen der späteren Impressionisten nicht kannte.

Links von der geschlossenen dunklen Laubmasse — die jetzt als Farbkörper versunken ist und eben nur noch als Masse wirkt, wie manche Teile auf anderen Bildern des Velazquez — eine niedrigere Baumstellung, der Bildebene gleichlaufend; sie läßt oben eine große Himmelsfläche frei, spiegelt sich unten in einem Gewässer: hell, dunkel, halbhell. Das ist wundersam lebendig und weich gemalt, feiner und reicher in Farbe und Stimmung als irgend etwas aus jener Zeit; das Wasser ganz kostbar zart und durchsichtig, unvergleichbar meisterlicher als der Ebro vor Saragossa. Der Himmel ein ganz erlesenes Blau, lebhaft bewegte Wolken. Auf der benachbarten Ware des Agüero waschblauer Himmel mit Papierwolken, für den oberflächlichen Blick allerdings ähnlich.

Und die Gestalten vor der Allee, die Reiter und die Kutschen — welcher Gegensatz zu der Gesellschaft vor Saragossa! Gewiß ist die Staffage auf den beiden Escorial-Bildern des Mazo im Gegenstand ähnlich, aber auch auf der Tela real des Velazquez. Und wir wiesen schon darauf hin, daß in vlämischen Landschaften der Vordergrund häufig mit kleinen Figuren ausgeschmückt ist, zwischen denen die Kutsche nicht fehlt — weil sie in der Wirklichkeit damals begann, der lebendigste Eindruck draußen zu werden; auch auf einer Parkansicht Veroneses in der Villa Masèr kommt sie schon vor. In den früheren Jahrhunderten waren die Wege über Land noch so schlecht, daß die vornehme Gesellschaft meist zu Pferde oder in der Sänfte reiste. Die Folge der Wegeverbesserung und des vielen Wagenfahrens war nun eine durchgreifende Änderung der Parks, der Stadtanlagen und der Schloßpläne.

Aus der Ähnlichkeit des Gegenstandes darf keine Zuschreibung abgeleitet werden; dann müßten ja die Meninas von Mazo sein, wegen der nahen Verwandtschaft des sehr seltsamen Bildgedankens mit dessen Wiener Familienbild, und die Infantinnen müßten von Mazo oder Carreño sein. Auf den Ideal-Landschaften des siebzehnten wie

achtzehnten Jahrhunderts fehlen natürlich die sechsspännigen Kutschen, aber sie würden nicht als persönliche Erfindung des Mazo erscheinen, wenn jene Vlamen nicht so außer Mode wären und wenn im Prado ein paar Jagdbilder des Velazquez hingen.

Nicht der Einfall der Staffage ist also hier neu — so wenig wie die Schlacht zu Füßen des Olivares — das Wertvolle ist die Feinheit der Ausführung. Unsere kleinen Abbildungen geben lediglich Hinweise auf diese Lebendigkeit. Die Figürchen sind mit künstlerischer Weisheit verteilt, die Querstellung an dem (köstlich gemalten) Gatter, davor die in verschiedenen Schrägen perspektivisch wirksam zur Allee hinziehenden Kutschen mit ihrer Begleitung. Jede einzelne Gestalt ist ganz durchlebt, im Gegensatz zu jenen an einander gereihten Puppen, bei jedem Menschen fühlt man sein Wesen und sein Daseinsgefühl in diesem Augenblick, wie er da steht, schreitet, sitzt, reitet: sie kommen aus dem Reichtum innerer Vorstellung eines wahren Meisters, der den menschlichen Organismus kennt und mit voller Sicherheit den Ausdruck des dauernden und vorübergehenden Seins in der Bewegtheit beherrscht, nicht Modelle zu stellen braucht wie Mazo, dessen Figürchen nach Zeichnungen hausbacken ausgemalt sind und dann leider umfallen. Jede Gestalt hier ist ganz frei und ganz souverän und ganz abgekürzt hingestrichen, und jede aufs feinste aus der farbigen Umgebung heraus entwickelt. Es ist derselbe Geist wie in den kleinen Figürchen der Medici-Ansichten und jener Hintergründe, der Olivares-Schlacht, der Breda-Kämpfer, der Einsiedler. Nur die beiden etwas größeren Gestalten ganz rechts wirken weniger geistvoll und könnten von Mazo stammen. Auch die Pferde und Maultiere sind ungleich lebendiger als in dem Saragossa-Zug. Die Figürchen auf jenen Escorial-Querbildern des Mazo sind, wie schon gesagt, besser; aber mit denen der Königin-Allee verglichen, erscheinen sie doch viel flüchtiger, sie sind mit ihren spitzen Lichterchen wenig geistreich gemalt, nicht aus Laune und innerem Überfluß geschaffen, es fehlt ihnen an Grazie, sie sind „abgeguckt".

Und nun gar die Agüero-Folge, die man demselben Maler zuschreibt wie die Königin-Allee! Gewiß ist da vieles einzelne dem Meister nachgeahmt, doch ganz äußerlich. Etwa die kleinen Tiere im Mittelgrund, ein paar rasch hingesetzte Flecken — aber die armen Geschöpfe könnten in diesen Formen nicht leben. Die Übergänge im Braun des Bodens sind bei Agüero derb und materiell, bei Velazquez von höchster Feinheit, vergleichbar nur den Übergängen im Braun auf den Jägerbildnissen: reiches, zartes, weiches Ineinanderschweben; allein die kostbare Paste dieses Bodens unter den Figuren muß jeden fühlsamen Blick überzeugen, daß dies von einem der größten Malkünstler gezaubert ist. Wie hart und schwer das Laub bei Agüero im Vergleich mit der wundersamen Weichheit hier im Mittelgrund! Und das Ganze dort rezeptmäßig gebaut, mit allen damals geläufigen Mitteln, trotzdem kommt kein Rhythmus zustande, die Bäume stehen einzeln herum; die Allee dagegen ist ganz schlicht und klar gegeben, wie ja Velazquez auch bei seinen Bildnissen die üblichen Hilfsmittel stolz verschmäht; und doch erscheint alles notwendig, wächst zusammen und klingt in einem edlen Rhythmus der Linien, der Massen und Lichtwerte.

Endlich der Tritonenbrunnen, nach der — etwas unbeholfen gemalten — Aufschrift 1657 errichtet. Das Gemälde muß bald danach bestellt sein, da Velazquez 1660

gestorben ist. Der Bildgedanke war wiederum nicht neu, Parkansichten wurden von Niederländern oft gemalt; ein Stück aus der Casa del Campo, mit der Reiterstatue Philipp III., hängt im Prado (Nr. 1288), an etwas ungünstiger Stelle. Ein köstlich gemalter Marmorbrunnen auf dem Venusbild des Tizian (natürlich meinen wir das eigenhändige, mit dem Amor — die Venus mit dem Hündchen ist die traurige Wiederholung eines geistlosen Schülers). Aber wie bei der Allee die Bildgestaltung etwa des Arthois nur anregend, nicht vorbildlich gewirkt hat, so ist hier der Bau ganz eigen, aus dem Gegenstand entwickelt. Der Brunnen hält die Mitte, die Bäume umgeben ihn, hoch aufgewachsen, ohne breites Geäst, wie es für Aranjuez bezeichnend ist. Der Inselgarten hat viel Wege, Marmorschmuck und lockeren Baumbestand, der durchsichtig bleibt — im Unterschied von der Königin-Allee — und gegen Abend scheint der farbige Himmel in ganzer Breite durch. So ist es hier. Da außerdem vorn der Brunnenplatz freiliegt, ist das Bildganze heller als das Gegenstück.

Auf diesem Platz allerhand Gestalten, wiederum in willkürlich kleinem Maßstab. Sie sind vermutlich zuletzt gemalt, und anscheinend nicht alle vom Meister selbst angelegt, jedenfalls nicht von ihm vollendet. Das links mit ihrem Stöckchen ins Bild hinein spazierende Mädchen ist sehr leicht hingestrichen und fein zu der Wasserfläche gestimmt, auch die einzelne Frauengestalt weiter rechts ist geistreich gemalt. Das sitzende Paar fügt sich gut in das Ganze, hat aber manche Härten und unsichere Lockerheiten der Zeichnung und Farbe im einzelnen, dürfte von Mazo ausgeführt sein, der Priester mit seiner Begleiterin ganz von ihm. Diese Figürchen sind sehr ähnlich gemalt wie die kleine Gestalt im Mittelgrunde des Wiener Familienbildes. Eine Zuschreibung des Ganzen an Velazquez „ohne Hörner und Zähne" wäre angenehmer, aber die Tatsachen gehen vor. Sonst freilich können wir, außer jener Aufschrift, keine Schwächen entdecken, sehen nur höchste Meisterschaft.

Man nehme nun das Braun des Bodens ins Auge und gehe dann im Bilde aufwärts, zu den Nymphen in der Mitte des Brunnens, den beiden Schalen, den oberen Figürchen — wie klar stuft sich das Braun und Grau ab, wie steht dazu das Marmorweiß der Tritonen, das wiederum außen in den Springbrunnen abtropft. Wie geistvoll ist das alles gemalt, die Tritonen in der leichten Behandlung an jenen Brunnen Tizians erinnernd. Wie fein klingt diese Rhythmik der hellen Noten zu dem Abendgelb des Himmels, das durch die Lücken des Laubes scheint. Je öfter und genauer man sich dies anschaut, um so durchsichtiger wird der gegliederte Bau der Farben. Dann sieht man, wie die hellen Töne weiter spielen, auf den Platanenstämmen, deren hellster links am Rande steht, ganz weich gemalt, von farbig lebendigem Efeu umrankt; rechts ein dunkler Baum mit Efeu. Agüero hat diese Bäume mit Efeu mehrfach nachgeahmt, aber traurig hart, trüb fahrig und geistlos — der Unterschied ist noch krasser als zwischen dem Efeu neben den Einsiedlern und auf der Saragossa-Ansicht.

Und das übrige Laubwerk — Velazquez hat nichts Schöneres gemalt. Letzte Weichheit und Zartheit, höchste Meisterschaft des Vortrags. Wir können nicht auf alles einzelne hinweisen. Man betrachte etwa das schmale Stück zwischen dem dunklen Baum rechts am Rande und dem nächsten nach innen folgenden: Himmel und dünnes Laub. Das ist eine Musik von leisen, unendlich zarten Farbschwebungen, wie sie auch

bei Manet nicht vorkommen, nur bei Cézanne gibt es Feinheiten von solchem Rang, doch mit anderen Mitteln gemacht. Von Gold zu Blau geht es hinauf, ein weiches Ineinander, wie man es manchmal in abendlichen Wolken findet. Und so taste man sich nun in diesem Wundergewirk des Laubes weiter, durch das der blaß leuchtende Himmel scheint; man nehme dies auf als Bildvision und als Malerei, und dann sehe man wieder den klar artikulierten Farbenrhythmus des Brunnens, und seine Beziehung zu dem weich träumenden Klang des Laubwerks. Nicht Sekunden und nicht Minuten, sondern wenigstens Viertelstunden möge man schauen, und man wird in jeder Sekunde neue Feinheiten entdecken. Könnte man sich plötzlich in den Pavillon Marsan versetzen, so würde man vielleicht staunen, wie schwer im Déjeuner sur l'herbe die dunklen Laubteile sind, wie oberflächlich gemalt gegen den kostbaren Schmelz hier. Oder gar in der unmittelbaren Nachbarschaft die Machwerke des nun glücklich aus der Taufe gehobenen Agüero! Der Gute hat sich die Schöpfungen des Meisters wohl angesehen, manche Stellen gemalt, die sachlich dasselbe geben sollen, durchbrochene Laubteile vor hellem Himmel - müssen wir immer wieder sagen, wie abgründig der Unterschied ist? Läßt es sich begreifen, daß man dies alles demselben Geist und derselben Hand zugeschrieben hat, Mazo, der auf jenes so ganz andere Saragossa-Gemälde stolz seinen Namen setzte? der freilich in seinen Escorial-Ansichten diese späten Bilder des Meisters verwertete.

Die Allee der Königin ist die schlichte und zugleich klingende Umsetzung einer reizvollen Wirklichkeit in ein stattliches Gemälde voller Adel und Feinheit und Lebendigkeit; im Tritonenbrunnen ist der ganz besondere Eindruck des Inselgartens Bild geworden, ebenfalls ohne Kunstgriffe, auf geradem Wege, das Werk jenes stolzen herben Spaniers, der nicht für Spezialisten malte, sondern sachlich-ehrlich für seinen königlichen Herrn, als Cavalier-pittore ohne Pomp mit leichter spielender Hand, so wie es das geschulte Auge und der strenge Geschmack dieses Herrn erwartete und liebend schätzte. Es ist eine der merkwürdigsten und feinsten Landschaften, die je in Europa gemalt wurden.

EIN ANGEBLICHER GOYA UND SEIN WIRKLICHER MEISTER

VON

HERMANN VOSS

Mit 3 Abbildungen

Auf der im Sommer 1925 vom Kaiser Friedrich Museums Verein veranstalteten Ausstellung von Gemälden aus Berliner Privatbesitz fand ein dem Goya zugeschriebenes kleines Kostümbild allgemeine Beachtung. Obwohl mit dem Namen des Meisters signiert, schien es doch stilistisch auf einer so anderen Linie zu stehen, daß in hypothetischer Form andere Namen in Vorschlag gebracht wurden, insbesondere der des Pietro Longhi. Vieles schien in der Tat für eine Entstehung des amüsanten und ko-

ketten Bildchens in Venedig, oder doch wenigstens in Italien, zu sprechen, nur daß der Name Longhi seinem besonderen miniaturhaft ziselierenden, mehr linearen als malerischen Charakter wiederum nicht allzu nahe kam.

An die künstlerische Individualität der „Maja mit den roten Schuhen" (wie der offizielle Titel im Ausstellungskatalog hieß) wurde ich lebhaft erinnert, als ich beim Durchblättern der illustrierten Veröffentlichung der Sammlung Lord Leconfield auf

Abb. 1. Barbault, Bolognesische Dame. (Sogen. „Maja".)

das Kostümbild einer Cisterziensernonne traf, dessen Signatur „Barbault, Roma 1750" auf eine neue Fährte wies. Das frühere Datum paßte ebenso gut zu dem strittigen Bilde der Akademieausstellung wie die Annahme, daß dieses das Werk eines in Rom tätigen Franzosen sei, der außer als Maler auch als Radierer bekannt geworden ist. Nähere Beschäftigung mit dem fraglichen Meister, Jean Barbault (c. 1705 1766), führte dann zu einem überraschenden Ergebnis. Barbault war geradezu ein Spezialist des weiblichen Trachtenbildes; u. a. sind 12 derartige Naturstudien nach ihm von Léon

Gaucherel gestochen und unter dem Titel „douze costumes d'Italie d'après les peintures inédites de Barbault" erschienen. Eine andere derartige Serie hat er in Gemeinschaft mit J.-B. Greuze für den Stich geschaffen, und in dieser befindet sich, nur verändert durch einen hinzugefügten architektonischen Hintergrund, die willkürlich so genannte „Maja", allerdings mit dem prosaischer klingenden Titel „Bourgeoise de Bologne" („Cittadina di (sic) Bolognese"). Daß dem von A. Moitte herrührenden

Abb. 2. Barbault, Cisterzienserin. Sammlung Lord Leconfield.

Stiche tatsächlich ein Gemälde zugrunde gelegen hat, beweist die Angabe „Barbault pinx"., die sich unter der Darstellung befindet. Es kann also wohl keinem Zweifel unterliegen, daß wir es bei unserem Bilde mit der Vorlage zu tun haben, die für das Moittesche Blatt gedient hat. Abgesehen von der frei hinzuphantasierten Architektur hat der Stecher sich auch sonst kleine Veränderungen erlaubt. Diese haben aber ihren guten Grund darin, daß es in der graphischen Technik nicht möglich war, den eigensten malerischen Reiz des Bildes, der in der Gegenüberstellung zusammenhängender

dunkler und heller Partien besteht, nachzubilden. So ist die fast ungegliederte, nur durch den pikanten Kontur wirkende schwarze Masse des Kostüms in einen ziemlich

Abb 3. Stich von A. Moitte nach Barbault.

willkürlichen, unruhigen Faltenwurf aufgelöst, für den das Bild nur gewisse Hinweise bot. Der gleiche Wunsch nach graphischer Deutlichkeit hat auch den Hauptcharme des Köpfchens beseitigt, jene zarte Beschattung der Stirn- und Augenpartie, die neben

der Verhüllung der einen Gesichtshälfte den Ausdruck der Koketterie so wirksam unterstützt.

Wie die zierliche kleine Bologneserin durch ihr samtenes Schwarz, so wirkt die Cisterzienserschwester durch das kalte Weiß ihrer Tracht. Die Art, wie das Kostüm um den Körper drapiert ist, wie das Gesicht nur teilweise aus der Vermummung auftaucht, wie die zarten Finger sich spielerisch betätigen, ist ebenfalls auf beiden Bildern die gleiche. Kein Zweifel, daß wir es mit der gleichen Auffassungsweise und der gleichen künstlerischen Handschrift zu tun haben, und daß diese durchgehende Übereinstimmung Charakterzüge betrifft, aus denen der geborene Franzose unverkennbar hervorschaut.

Wie unmöglich es hiernach ist, die sogen. Maja dem Goya zu lassen (an dessen Autorschaft m. W. allerdings ernsthafte Kenner nie recht geglaubt haben), bedarf keiner näheren Ausführung mehr. Wie die Schulzugehörigkeit, so erscheint auch die Datierung in einem neuen Lichte, denn da Barbault bereits 1766 gestorben ist, so ist das Bildchen, das der datierten Cisterzienserschwester bei Lord Leconfield so außerordentlich nahesteht, offenbar nicht viel später als 1750 entstanden zu denken. Für eine so frühe Zeit scheidet Goya, dessen Geburtsdatum 1746 ist, ohnehin völlig aus; einer rein nach stilgeschichtlichen Kriterien urteilenden Betrachtung scheint hingegen die neue Datierung außerordentlich einleuchtend und bestätigt auch von dieser Seite her den einwandfrei festgestellten Tatbestand.

VAN VLIET-IRRUNGEN

VON

K. GRAF v. BAUDISSIN

Die Erneuerung alter Irrtümer über van Vliet durch H. Kauffmann, W. Fraenger u. a. fordert dazu auf, die unterbliebene Ordnung und Sichtung der vorhandenen gedruckten Nachrichten nachzuholen.[1]) Kramm [2]), V. d. Stuers [3]) und Wurzbach [4]) trennten einen Johannes v. V. von einem Johann Georg v. V.; Kramm und Stuers, weil der ihnen vorgekommene Johannes v. V. „wahrscheinlich" ein anderer sei als J. G. v. V., Wurzbach ohne diese Einschränkung.

Ich stelle die Nachrichten über Johannes v. V. zusammen: Caspar van Baerle, der bekannte Humanist, bittet Huygens, den Sekretär des Prinzen Friedrich Heinrich, am 18. April 1634 brieflich, einem jungen Kupferstecher, dem van Baerle verpflichtet

[1]) W. Fraenger: Der junge Rembrandt I. Bd. J. G. v. V. und Rembrandt. Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen V. Bd. Heidelberg 1920 S. X, XI. Ebenso H. Kauffmann: Rembrandt und die Humanisten vom Muiderkring. Jhrb. d. Preuß. Kunsts. Bd. 41 (1920) S. 56/57.

[2]) Kramm (Christian): De Levens en Werken der hollandsche Kunstschilders... Amsterdam 1857—64. Anhang S. 163.

[3]) Victor de Stuers: Losse Aanteekeningen... Nederl. Kunstbode 1874. Nr. 12 S. 89 ff.

[4]) A. v. Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon. II. Bd. S. 804.

sei, weil er (v. B.) zwei Jahre in Leiden bei dessen Eltern gewohnt habe, für ein Bildnis des Prinzen Friedrich Heinrich eine Belohnung zu verschaffen.[1]) Dieses Werk, das ein von van Baerle verfaßtes, im Brief erwähntes Distichon trägt, ist das im Werk J. G. v. V.'s aufgeführte Blatt R. 94 [2]), bezeichnet „Johannes van Vliet author 1634". Diesem Johannes v. V. „plaetsnyder tot Leyden" wird 1637 von den Generalstaaten für einen „Triumph von Breda... gesneden in cooper" eine Belohnung bewilligt [3]). Dies Blatt ist R. 95 und Muller 1648 (von letzterem irrig bezogen auf die Eroberung von Herzogenbusch und Wesel 1629) [4]), zu Unrecht zusammengeworfen mit dem kleineren Blatt Muller 1652, das sich auf Herzogenbusch und Wesel beziehen soll und nach Immerzeel [5]) von P. Looff, nach Muller und Kramm [6]) von J. Looff gestochen und bezeichnet ist. Romeyn de Hooghe hat mit beiden Blättern nichts zu tun. Von Kramm werden Illustrationen nach a. v. d. Venne zu 1628 erschienenen Werken von Jacob Cats, die J. van Vliet bezeichnet sind, diesem Johannes van Vliet beigelegt [7]).

Hofstede de Groot hat die Urkunde von 1637 auf J. G. v. V. bezogen und damit den Standpunkt eingenommen, daß der Johannes v. V. kein anderer ist als Johann-Georg v. V. [8]). Dann wäre nicht mehr zweifelhaft, daß R. 95 von J. G. v. V. ist, und die angeführten Nachrichten ergänzten das, was über diesen bisher bekannt war. Fraenger [9]) und andere wären entsprechend zu berichtigen, und die, soviel ich sehe, zuerst von Rost [10]) zwar ohne Begründung vorgebrachte Vermutung, J. G. v. V. sei in Delft um 1610 [11]) geboren, wäre zweifelswürdig geworden, da van Baerle von 1606 bis 1608 schon in Leiden bei den Eltern van Vliets gewohnt hat.[12]) Doch hat es mit dieser Widerlegung gute Weile; es ist nicht einzusehen, warum J. G. v. V. in der Urkunde, besonders aber auf dem Blatt R. 94 nur als Johannes v. V. erscheinen sollte, während er sich sonst ausnahmslos Johann Georg v. V. zu nennen pflegt, worauf noch nicht hingewiesen worden ist. Die stilkritische Vergleichung der Blätter R 94 und 95 mit dem gesicherten Werk des J. G. v. V. zwingt keineswegs dazu, hier und dort dieselbe Hand zu erkennen.

Wir übersahen bisher, daß Porträt und Triumphzug als Stiche bezeichnet werden, und daß der Johannes v. V. ein „plaetsnyder" genannt wird; ist damit nicht entschieden, daß diese zwei Werke als Stiche in dem durchweg radierten Werk J. G. v. V.'s keine Unterkunft finden können, und daß es daher so gut wie sicher mit

---

[1]) Briefwisseling van C. Huygens. Door I. A. Worp. I, II. s'Gravenhage 1909/13. I. Nr. 899.
[2]) Rovinski: L'oeuvre gravé des élèves de Rembrandt. St. Petersbourg 1894.
[3]) Kramm Anhang S. 163.
[4]) Muller (F).: De Nederl. Geschiedenis in Platen. 4 Bde. Amsterdam 1863—82.
[5]) Immerzeel (J.): De levens en werken der holland. Kunstschilders... I—III. Amsterdam 1842/43. II. 185.
[6]) Kramm, Anhang 103.
[7]) Kramm VI, 1781.
[8]) Hofstede de Groot: Die Beziehungen des J. G. v. V. zu Rembrandt. Repert. f. Kw. XIX. 1896 S. 383 f.
[9]) Fraenger a. a. O. S. 9—10 Anm. 6.
[10]) Huber und Rost: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler V. Bd. Zürich 1801.
[11]) Nach Dutuit: Manuel de l'Amateur d'Estampes T. III (1885) S. 540: schon um 1608 in Delft geboren.
[12]) Oud-Holland III—VI. J. A. Worp: C. van Baerle. III. (1885) S. 254 Anm. 4.

zwei verschiedenen Künstlern zu tun haben? Leider nicht; wie mir aus den Kupferstich-Kabinetten des Britischen Museums zu London und der National Bibliothek zu Paris freundlich mitgeteilt wird, sind beide Blätter geätzt. [1]) Kauffmann bezeichnet das Porträt als Stich und v. V. als Stecher [2]); er teilt diesen Irrtum mit Muller, Wurzbach und wohl auch den Urkundenschreibern, van Baerle einschließlich. Die Nämlichkeit der Werke und ihre Anführungen wird meines Erachtens dadurch nicht berührt. Volle Gewißheit ist also einstweilen nicht zu erlangen, doch halte ich die Verschiedenheit in der Beschriftung für hinreichend, um den Johannes von dem Johann Georg v. V. zu trennen.

Wer dieser Ansicht beipflichtet, entzieht Kauffmanns Beweisführung für Rembrandts Stellung zu den Humanisten vom Muiderkrieg in den ersten Amsterdamer Jahren eine wesentliche Stütze [3]).

---

[1]) Der Triumphzug R. 95 ist anscheinend mit dem Stichel übergangen.
[2]) Kauffmann a. a. O. S. 56/57.
[3]) vgl. meinen Aufsatz: Rembrandt und Cats. Repert. f. K. W. Bd. 45, 1925 S. 148ff.

Neuere Literatur zur Kunst Italiens und Spaniens.

Giotto und die Primitiven drohten die große Mode zu werden, da erscheint sehr zur rechten Zeit unter den „Klassikern der Kunst" (D. Verlags-Anstalt, Bd. 29) der Giotto von Curt H. Weigelt. Mit wissenschaftlichem Ernst in einem gepflegten Deutsch geschrieben, unter Vermeidung der bei kunstwissenschaftlichen Büchern neuerdings beliebten Sprachverdrehungen und Fremdwörterbildungen, wendet sich das Buch an Forscher und gebildete Laien. Beiden wird es gerecht. Im Text werden geschichtliche Voraussetzungen, stilkritische Untersuchungen und aus ihnen sich ergebende Folgerungen kurz zusammengefaßt. Die am Schluß hinzugefügten Anmerkungen dienen der Erläuterung einzelner Bilder. Der Verf. folgt bei der Scheidung zwischen eigenhändigen Schöpfungen, Schulbildern und dem Meister mit Unrecht zugeschriebenen Werken im wesentlichen Rintelens Untersuchungen. Mit Recht nehmen Giottos Paduaner Fresken den breitesten Raum ein. Auf sie und die große Madonna aus Ognissanti gründet sich in erster Linie unsere Kenntnis von Giottos Kunst. Zum erstenmal werden die Paduaner Wandbilder vollständig wiedergegeben und besprochen, es bilden also die Untersuchungen Weigelts eine willkommene Ergänzung zur bisherigen Giottoliteratur.

Daß von einer Aufteilung einzelner Bilder auf Meister und Schüler und von einer bis ins einzelne gehenden Untersuchung des Erhaltungszustands abgesehen wird, empfinden wir als Vorzug. Die Arena gehört sicher zum weitaus größten Teil Giotto persönlich an, mögen auch einige Schüler die Farbentöpfe gemischt, hier und da selbst mit Hand angelegt haben, das fällt nicht ins Gewicht. Folgt man mit Aufmerksamkeit dem Verf. bei seinen Untersuchungen über den Arenastil, so verliert man allerdings endgültig den Glauben an die Franziskuslegende in Assisi als einem eigenhändigen Jugendwerk Giottos, soweit man überhaupt noch daran nach Rintelens Ausführungen hat glauben können. Für die Wandbilder der Oberkirche in Assisi findet sich kein Raum mehr innerhalb Giottos Kunstschaffen.

Die Ognissanti-Madonna möchte ich trotz des Verf. eingehenden Darlegungen doch nicht so weitab von den Arenafresken, d. h. nach 1315 ansetzen. Weigelt nimmt eine Abhängigkeit von Simone Martinis Maestá in Siena (dat. 1315) an, kehrt also das früher von der Kunstforschung angenommene Verhältnis um: Nicht Simone Martini von Giotto, sondern Giotto hat vom Sienesen gelernt. Ich kann den Schritt von der Madonna über die Arenafresken hinaus nicht so weit finden. Die Gotik des Madonnenthrones ist zwar reicher aber doch eigentlich nicht fortgeschrittener als die des Justitia-Thrones in Padua, die „große räumliche Wirkung" finde ich in manchen Arenabildern wieder (vgl. etwa das Abendmahlsbild) und die „innere Ruhe" ergab sich wohl zunächst aus dem Gegenstand. Dagegen scheint mir das Christuskind der Ognissanti-Madonna dem Christuskind im Rund des Tonnengewölbes der Arena (Nr. 91) bei Weigelt), soweit der Erhaltungszustand ein Urteil zuläßt, sehr nahe verwandt zu sein. Daß die Nimben auf der Ognissanti-Madonna als vollrunde Scheiben, bei Profilstelllung nicht perspektivisch verkürzt wie bei den Arenafresken wiedergegeben sind, mag künstlerische Absicht gewesen sein (findet sich ja auch bei den späteren Fresken von S. Croce wieder), aber die r. Handhaltung der Madonna wirkt entschieden altertümlich (vgl. z. B. Ruccellai-Madonna). Ist uns vielleicht ein Mittelglied zwischen Giotto und Simone verloren gegangen?

Von den Wandbildern der beiden Kapellen von S. Croce spricht Verf. aus naheliegendem Grunde nur mit großer Vorsicht. Leider konnte die Himmelfahrt Mariä nicht im Bilde vorgeführt werden.

Die Fresken sowohl der Ober- als auch der Unterkirche von Assisi scheiden aus dem Werk Giottos aus. Wer war der oder vielmehr wer waren die Maler der Franziskusbilder? Die Frage bleibt noch offen. Weigelt scheint mir in Beurteilung der Franzlegende gerechter zu sein als beispielsweise Rintelen mit seiner sehr abfälligen Kritik. Man vergesse doch nicht, was es hieß, einen so spröden Stoff wie Bonaventuras Franzlegende in Bilder zu fassen! Daß manches künstlerisch schwer genießbar ausfiel, war nur zu natürlich. Mußte nicht selbst Dürers Gestaltungskraft vor einigen Apokalypsebildern versagen? Nach der Überschätzung der Assisi-Fresken (Thode) folgte eine Periode der Unterschätzung, es ist die Zeit vielleicht nicht fern, wo man auch den in Assisi tätigen Epigonen Gerechtigkeit wiederfahren lassen und anerkennen wird, worin sie der Kunst neue Anregungen brachten. Für die Giotto-Forschung bedeutet Weigelts Buch in jeder Richtung eine Bereicherung. Die vielen guten Einzelaufnahmen sind wichtig für stilkritische Untersuchungen und darum besonders zu begrüßen.

Corrado Ricci behandelt im 21. Bd. der Bauformen-Bibliothek (Verlag Jul. Hoffmann, Stuttgart) die romanische Baukunst in Italien. Die umfassende Kenntnis des überreichen Denkmälerschatzes berechtigt den Verf., im knapp zusammenfassenden Text einen kurzen aber doch klaren Überblick über die Entwicklung der romanischen Baukunst und Bildnerei zu geben. Die Wurzeln des romanischen Stils verfolgt Verf. bis ins 8. und 9. Jh. Seinen Nährboden findet der romanische Stil Italiens nach Riccis Urteil im wesentlichen in der antiken römischen Kunst. Soweit arabisch-byzantinische Einflüsse sich geltend machen, werden sie nicht in den Kreis der Betrachtung einbezogen. Für Umbildung des altchristlichen, also eigentlich spätantiken Baustils zum romanischen Stil sind nach des Verf. Meinung maßgebend: Einführung von Krypten (gleichzeitig Errichtung von Grabmälern innerhalb der Kirchen), Errichtung von Glockentürmen (über quadratischem, später auch rundem Grundriß), Portalvorbauten, drei Apsiden an der Chorseite, Einführung des im entwickelten romanischen Stil zu einem wichtigen Ziermotiv ausgebildeten Bogenfrieses und der kleinen Bogengalerien. Ravenna ist für die Entwicklung des romanischen Stils von hervorragender Bedeutung. Dem Zentralbau widmet Verf. einen kurzen Abschnitt. Zur Zeit der langobardischen Herrschaft (6.—8. Jh.) erreichte die Kunst besonders die Bildnerei ihren tiefsten Stand. Um 1000 setzt eine neue Bewegung ein, die in konstruktiver Hinsicht durch Einführung von Wölbung und Kuppel gekennzeichnet ist. „Die konstruktive Grundlage ist römisch" sagt der Verf. Nur ein flüchtiger Blick streift den Einfluß lombardischer Bauleute auf das übrige Italien, die Bildhauerarbeiten, die unterscheidenden Merkmale der Baukunst Toskanas, Latiums, Unteritaliens.

Wir bedauern, daß der vorzügliche Kenner italienischer mittelalterlicher Kunst nicht länger bei dem bedeutenden Gegenstand verweilt oder ihm nicht Raum gegönnt wurde, uns mehr über Werden und Wesen des romanischen Stils in Italien zu sagen. Freilich, sobald man mehr sagen will, verliert man sich leicht in der Fülle des Stoffes. Nur auf einen Punkt möchte ich hinweisen: Der romanische Stil in Italien scheint uns so stark von Norden (Deutschland, Frankreich, Lombardei) beeinflußt worden zu sein, daß dem gegenüber römische Überlieferung sehr zurücktritt. Was hat denn gerade Rom während des langen Zeitabschnitts vom Ende des 8. Jhs. bis etwa 1100 an romanischen Bauwerken aufzuweisen? Gewiß, mit den „finstersten Jahrhunderten" (dem 7.—9.) hat die Kunst in Italien einen Tiefstand erreicht; aber so verheerend auch die „Barbaren" in Italien auftraten, so waren sie es doch wohl, die dem alternden Volk junge Kräfte verliehen. Ich vermag im eigentlichen romanischen Schmuckstil, wie er uns am reinsten in Oberitalien entgegentritt, weder östliche (byzantinische) noch etruskische Einflüsse, sondern lediglich germanisches Kunstempfinden zu entdecken. Von Mailand, Pavia, Verona (um nur drei Orte zu nennen) führen Brücken nicht nach Osten, sondern nach Norden über die Alpen hinweg. Und der Norden war mehr Geber als Empfänger!

Dem Text wurde ein umfangreicher Schriftennachweis angehängt, in dem ich Burckhards Cicerone vermisse. Die mit Sorgfalt ausgesuchten Abbildungen sind durchweg gut.

Kurt Hielscher hat uns mit zwei neuen Büchern beschenkt: Die ewige Stadt, Erinnerungen aus Rom und Das unbekannte Spanien (Verlag E. Wasmuth, Berlin). Bilderbücher nicht im gewöhnlichen Sinn. Diese Aufnahmen aus Rom und Spanien sind mit erstaunlich sicherem Blick für malerische Wirkung festgehalten. Bauwerke und Landschaften, Innenaufnahmen und Skulpturen, Volkstypen und Bilder des täglichen Lebens folgen sich in buntem Wechsel. Auch der Kunstwissenschaftler wird Nutzen ziehen aus solchen Veröffentlichungen, die dem Auge dienen, für manche Wirkungen von Außenbau und Innenraum das Verständnis öffnen.

H. v. d. Gabelentz

Handzeichnungen aus der Albertina. Neue Folge II. Italienische Meister des XIV. bis XVI. Jahrhunderts. Herausgegeben von Alfred Stix. — Verlag Ant. Schroll.

Handzeichnungspublikationen sollten nicht von zufälligen Gesichtspunkten aus unternommen werden; es gibt genug Material nach Künstlern oder Schulen, nach künstlerischen und wissenschaftlichen Prinzipien ans Licht zu heben. Die „neue Erwerbung" rechtfertigt allein in der uns notwendigen finanziellen und in der viel notwendigeren geistigen Ökonomie noch nicht den Pomp einer ganzen Mappenserie. Aber man kann der jungen Leitung einer so angesehenen alten Sammlung, wie der Albertina, das Bedürfnis nachfühlen, der noch fehlenden Patina nachzuhelfen und sich der Tradition, mit der wir an dieser Stelle seit Jahrzehnten verwöhnt waren, würdig zu zeigen; sie wollte nicht bloß erben, sondern auch mehren. In Wien ist ihr von berufener Seite auch das Zeugnis schon ausgestellt, daß sie dies verstanden habe; es hieße die treue verwaltende und wissenschaftliche Arbeit und das wundervolle Institut, dem sie gilt, unterschätzen, wollte man zum Glückwunsch, daß so manche Erwerbung gelang,

Bedenken zurückhalten, wenn das Bild anderer Meister durch Stücke eher verdunkelt als geklärt wird, denen hier die immerhin nicht zu verschwendende Ehre einer Lichtdrucktafel zuteil wurde.

Bedeutend setzt die Serie ein mit den Zeichnungen, die durch Stilstufe und Qualität ein Recht auf den Namen Stefano da Zevio (Taf. 3 u. 7) haben könnten. Sie sind — von wem auch immer — mit den bekannten, dem Gentile da Fabriano zugeschriebenen Blättern, Beispiele großzügiger gotischer Zeichenkunst um 1400, aber eben darum für das Blatt mit der Klagegruppe dreier Frauen (Taf. 1) — es ist auch in der Handschrift wahrhaft kläglich — eine gefährliche Nachbarschaft.

Die als Pisanello publizierten Blätter (Taf. 8 u. 9) sind wichtig genug, um zur Diskussion gestellt zu werden, ebenso der Jacopo Bellini getaufte Christophorus (Taf. 11), auf dessen Autor und dessen Schulzugehörigkeit man durch die Reproduktion neugierig wird. Die Last dieses Namens hat er nicht verdient.

Wenig erfreut wäre der größte Oberitaliener Mantegna bei seinen Selbstansprüchen über diesen Zuwachs zu seinem Werk: einen proportionslosen Sebastian, dessen Füße vom Leben des Körpers nichts zu wissen scheinen. Wie ganz anders steht der derbe Sebastian von Aigueperse in seinen Gelenken, mit dem diese Zeichnung mehr Verwandtschaft hat, als mit dem zur Stützung herangezogenen apollinisch posierenden der Sammlung Franchetti. Wenn diese Zeichnung überhaupt Neugier nach ihrem Autor weckt, so soll nicht übersehen werden, daß der Körper wenigstens im Gegensinn genau, sogar bis in die seitlich gefesselten Hände mit dem öden Sebastian des Antonio di Bartolommeo Maineri in der Bologneser Pinakothek übereinstimmt, und dieser Name würde wohl für das Blatt genügen. Gezeichnete Figuren der alten Meister und besonders der herben und grüblerischen Oberitaliener haben eigentlich kein Recht, unorganischer zu sein, als ihre gemalten Brüder. Das kann man gegen die weiche Romantik dieses sehr malerischen Johannes sagen, der hier unter Robertis Namen steht (Taf. 14).

Die großen Venezianer sind seit je vogelfrei den Attributionen gegenüber. Vor dieser steil ansteigenden, trotz aller gehäuften Motive unintimen Landschaft (Taf. 15) hat man nicht den Mut, auch nur an den „Kreis des Giorgione" zu glauben, auch wenn man gewisse Anklänge an Marcantons frühe Hintergründe zugeben wollte. Von Wien kam uns schon Besseres zur Kenntnis Giorgiones, als dies selbst der Schule nach fragwürdige Stück.

Tizian ist mit dem wundervollen Blatt der beiden knienden Knaben vor einer Landschaft vertreten (Taf. 16): die Glorie eines Stammbaums von Mariette bis Lawrence und Esdail schwebt darüber und Watteau hat ihr gehuldigt, indem er sie kopierte! Alle Erwerbungen und Bestimmungen des Herausgebers werden aufgewogen durch diesen neuen Schatz, mit dem er einzig würdig die ihm überkommene alte Sammlung zu mehren gewußt hat. Auch darüber, daß er ihre Einheit verteidigt und für die schöne zweiteilige Landschaft im Hintergrund keine andere Hand zulassen will, wird man sich gern mit ihm auseinandersetzen.

Dafür fehlt der Landschaft mit der Schafherde (Taf. 17) bei ihrem fahrig ausführlichen und ganz dilettantischen Federzug das Recht, auch nur den Verlegenheitsnamen Campagnola zu tragen. Tizian selbst wäre nie der Begründer eines neuen graphischen Stils geworden, hätte er so unsinnlich, in saftlosen Konturen gezeichnet, wie man ihm hier wieder zutraut. Auch die beiden Kirchenväter in Untersicht (Taf. 18) hätten als interessante Studie in der Anonymität, in der sie erworben wurden, verharren können, bis der Herausgeber ihnen einen Namen mit besseren Rechtstiteln fand, als den höchsten in der venezianischen Kunst.

Die Geburt Christi (Taf. 22), in Kohle und weißer Kreide gewischt, mit dem bravsten heiligen Joseph und einem von allen Bologneser Eklektikern gesegneten Madonnenoval scheint mir trotz oder gerade wegen der Ähnlichkeit mit dem Mailänder Frühbild unter dem Namen Tintoretto mehrere Generationen und Breitengrade vorbeibestimmt. Von diesem großen Improvisator, um den sich Impressionismus und Expressionismus gleich bemühten, haben wir ja eben die Überraschung erlebt, daß er als Zeichner in der Nähe gesehen nicht zu gewinnen hat. Der charakteristische Männerakt (Taf. 23) bestätigt das aufs neue. Dagegen zeigt sich auch hier Paolo Veronese im Aufstieg, von merkwürdiger Gestaltungskraft mit immer neu variierten Motiven, die sich auf nicht sehr großen Blättern drängen (Taf. 27 u. 28).

Aus anderen Schulen ist das bedeutendste wohl die wirklich geistreiche Federzeichnung mit fünf geißelnden Henkern (Taf. 35); es wäre fast beglückend, wenn der Herausgeber mit seiner bestechenden Zuweisung an Ghiberti recht behielte.

Sehr viel weniger hätte man zu gewinnen, wüßte man genau, daß Cesare Tamaroccio so gezeichnet hat, wenn er wirklich der Autor dieses einem Perugino-Motiv nachgestümperten Blattes wäre (Taf. 36). Hier und in anderen Fällen macht der Hinweis auf Venturis leicht zu durchblätterndes Bildermaterial eher heiter als zufrieden.

Aber sicher hat der alte, von Perugino und Pier della Francesca, Melozzo und Justus van Gent

genährte Marcheggiano Giovanni Santi nichts als Zeichner mit der Schule von San Marco gemein gehabt, selbst wenn die Madonna in Raphaels Geburtshaus zufällig im Profil gesehen ist, wie die Silberstiftmadonna auf blauem Grund (Taf. 37); aus ihr spricht bestimmt Florentiner Reliefempfindung. Dies Blatt wird gut zwischen den reinen Federzeichnungen des Frate in der Albertina und der neuen monumentalen, zur Vergrößerung für den Karton quadrierten Kreidezeichnung zum Evangelisten Markus im Salvatorbild (Taf. 42) vermitteln.

Uns will scheinen, dieser wundervolle Markus blicke etwas befremdet auf die Erweiterung der Schule, die seinen Namen trägt, wenn sich Blätter in den „Kreis des Frate" finden, wie diese Verklärung eines heiligen Bischofs (Taf. 43); sie wäre mit dem ministrierenden Spiel der Engel und dieser malerischen Technik auf graublauem Papier kaum vor dem Tridentiner Konzil möglich, eine Stimmung, für die wir eigentlich in Wien das Organ voraussetzen könnten.

Dem hohen italienischen Niveau der Albertina entspricht noch besonders die figurenreiche Kompositionsskizze Peruginos zur Anbetung in Città della Pieve (Taf. 40): sie gesellt sich der frühen schönen Beweinung zu, die im alten Besitz ehemals Piero della Francesca und Timoteo Viti genannt, nun auch von Meder als Frühwerk des großen Umbrers anerkannt wurde. Das neue Blatt aus der Sammlung Heseltine ist besonders lehrreich für die Anlage ganzer Gruppen und gehört zu den wenigen bekannten echten Studien des Meisters, dessen prachtvolles zeichnerisches Werk von kritikloser Kritik unter minderwertigem Schulgut und Kopien schmählich verschüttet wurde. Man häuft immer wieder neuen Schutt darauf.

Der Verlag von Anton Schroll u. Co., dem wir die verständnisvolle Ausstattung von Meders klassischem Werk über die Handzeichnung verdanken, hat diese Publikation mit der Güte hergestellt, die wir von Wien immer erwarten dürfen.

Für die wissenschaftliche Arbeit können wir nicht immer den Optimismus des Herausgebers und seiner Landsleute teilen. Auch der frühere Wiener kritische Skeptizismus verschob oft das Ziel, und doch, wie lehrreich war es, wenn man sich gegen die geistreichen Negationen eines Wickhoff behaupten mußte, um zu dem unentstellten Bild der großen Meister durchzudringen! Aber wir sehen mit aufrichtiger Freude unter der neuen Leitung die alte Sammlung nach schwerer Prüfungszeit daran, sich weiter ihr Lebensrecht durch Entwicklung zu verdienen. Wir sind von dieser Stelle verwöhnt und wünschen ihr, frei von pseudo-wissenschaftlichem Ballast und halben Wahrheiten, eben die Entwicklung, die bei diesen Neuerwerbungen so glücklich bezeichnet wird durch die Namen: Stefano da Zevio, Tizian, Veronese, Ghiberti, Perugino, Fra Bartolommeo. Das ist der Albertina-Stil, den wir kennen und nicht missen mögen.

Oskar Fischel

Leopold Zahn: Raffael von Urbino. Allgemeine Verlagsanstalt München.

Mit dem „fortunato garzon" beginnt dies Buch, wie Venturis Festbiographie mit dem „elegante cavaliere" endete. Man muß es jedem überlassen, ob ihm Raphaels Wesen damit getroffen oder auch nur anziehend erscheint. Den Weg, der wirklich zu ihm führt, wird man kaum mit solcher Markierung bezeichnet finden. Nach diesem ersten panegyrischen Anruf folgt das eigentliche Buch in zwei Teilen „das Leben", dann „die klassische Kunst; Epoche und Persönlichkeit". Es gibt Inkonsequenzen in der Biographie: „Sieg ohne Kampf, dies war sein Leben" — im Einklang damit sein Werk „ohne Wehen geboren", aber für die eine Komposition der Grablegung muß ihm doch „ein antikes Bas-Relief, ein Stich Mantegnas, ein Marmorwerk und ein Gemälde Michelangelos tributpflichtig" werden! Also ein „Sieger" mit vielen und guten Verbündeten?

Wieder oder immer noch werden die, von niemandem gesehenen, Briefe Raphaels herangezogen: der an Francia, für den Malvasia die Verantwortung trägt, und der römische Brief an den zio prete Simone Ciarla vom Juli 1514. Falsch können die Resultate daraus nicht werden, denn nichts ergibt sich, was nicht bei Vasari stände; aber das Resultat wird wieder jene konstruierte Sentimentalität, die dem Bilde Raphaels mehr geschadet hat, als alle Kritik andersgerichteter. Fast kommt man auf die Idee, daß hier nur aus der Not eine Untugend gemacht wurde, um den zweiten Teil „Epoche und Persönlichkeit", einen mit vielem inneren Anteil und manchem feinen Gedanken geschriebenen Essay, als Buch lebensfähig zu machen.

In diesem Hauptteil ist die Linie der Entwicklung bis zu Raphael sicher gezogen. Von Peruginos gesammelter Kunst, der man selten gerecht geworden, führt sie bis zu Bramantes Petersbau: in einem klugen Vergleich wird die Disputakomposition dem Tempietto gegenübergestellt.

Hier spürt man Fähigkeiten, Raphaels Wirken anders, als panegyrisch nachzugestalten; dann muß es wohl „am letzten Tag der Malerei", d. h. der formal analysierbaren enden — auf die Sistina folgt nur noch „innerlich unvollendetes". Aber wir glauben nicht, daß die letzten 6 bis 8 Jahre dieses Lebens leer gelaufen wären.

Auch Stein und Ollendorf haben Raphael zu jung „vollendet" gesehen, aber wieviel mehr ahnt man, dank ihrer tiefen Intuition, von seinem Wesen!

Vielleicht gewinnt der Bilderteil Raphael echtere Freunde als der Text: es war ein guter Gedanke, statt der angeblich wohlbekannten Gemälde, die sicher der Allgemeinheit unbekannten Zeichnungen sprechen zu lassen. Sie sind mit richtigem Urteil gewählt. Nur die großen Köpfe zur Transfiguration in Oxford bleiben problematisch, wenn auch so schön, daß der Verzicht schwer fallen muß.

Oskar Fischel

Nicolai Eigtved, Oberst og Hof Bygmester, af O. v. Munthe af Morgenstierne. Kobenhavn. i Kommission hos Andr. Fr. Höst & Sön, 1924.

Dies Buch ist ein Denkmal der Pietät: ein Nachkomme des dänischen Baumeisters Nicolai Eigtved hat seine Abfassung veranlaßt. Es gibt eine zuverlässige, aus den Quellen geschöpfte Lebensbeschreibung Eigtveds und eine knapp gehaltene Übersicht über die Geschichte seiner bedeutenderen Bauschöpfungen, die sich auf die Feststellung der äußeren Vorgänge beschränkt. Ausführlicher werden nur das Schloß Christiansborg und die Gestaltung des Amalienborg-Platzes behandelt, und hier ist es dem Verfasser gelungen, den Anteil Eigtveds an diesen Bauwerken näher zu bestimmen. Es ist eine anspruchslose, sachliche und nützliche Arbeit, geleistet die er hat, ihr Hauptverdienst liegt darin, daß neben der Literatur auch archivalischer Quellenstoff sorgsam verwertet worden ist.

Nicolai Eigtved (1701—1754) ist der erste in der Reihe der großen dänischen Baumeister der neueren Zeit. Bis dahin waren die großen Bauunternehmungen Ausländern anvertraut worden; Eigtved ist der erste gebürtige Däne, der sich dergleichen Aufgaben voll gewachsen zeigte [1]). Harsdorff und C. F. Hansen haben nach ihm die Nationalisierung der dänischen Baukunst vollendet.

Er war ein seeländischer Bauernsohn und legte sich ursprünglich auf die Gärtnerei. Seine Wanderschaft führte ihn nach Deutschland; drei Stationen sind von dieser Reise bekannt: Berlin, Merseburg, Mainau. 1725 ist er in Warschau, tritt hier in Verbindung mit Pöppelmann, wird von ihm für die Architektur gewonnen und wirkt bis 1733 in sächsischen Diensten. Welchen Anteil er in diesen Jahren an der regen Bautätigkeit in Dresden und Polen gehabt hat, ist nicht auszumachen, doch spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß die schönen und sehr eingehenden Entwürfe zu dem bekannten Lustlager in Zeithayn i. J. 1730, die im Besitze der früheren Generalstabsbibliothek zu Dresden sich befinden, Eigtveds Werk sind. Der dänische Vertreter General Lövenörn lenkt die Aufmerksamkeit Christian VI. auf ihn, er erhält ein Stipendium und studiert 1734—35 in Rom. Der Rückweg führt ihn über Österreich und Deutschland, wo er eine Anzahl berühmter Schloßbauten aufnimmt: den 1726 vom Prinzen Eugen neuerbauten Schloßhof bei Wien, Nymphenburg, Schleißheim, Herrenhausen und Salzdahlum. Seine Laufbahn in der Heimat begann er mit dem Range eines Infanterieleutnants; die Einordnung von Baukünstlern in das Offizierkorps ist ja eine aus dieser Zeit wohlbekannte Erscheinung. Als Offizier hat er es bis zum Obersten gebracht; als Architekt hatte er die Stellung als Hofbaumeister inne. Vom Vertrauen zweier Könige getragen hatte er das Glück, daß ihm bedeutende und mannigfaltige Aufträge zugewiesen wurden; etwa seit 1741 ist er die anerkannt führende Persönlichkeit in der dänischen Architektur, und es prägt sich seine Autorität darin aus, daß er 1748 zum Direktor der Kunstakademie ernannt wird.

Für seine künstlerische Haltung ist die Schule, die er in Dresden genossen hat, Zeit seines Lebens bestimmend geblieben. Sein bauliches Schaffen ist dem Kreise des sächsischen Barocks im Übergange zum Rokoko anzugliedern, dessen Formensprache er mit Sicherheit, Maßhaltigkeit und Feinheit anwendet. Doch erweist er sich seinen Aufgaben gegenüber durchaus als selbständiger Kopf und findet oft sehr elegante Lösungen. In seinem Sinn für Wahrung und Behandlung der Fläche darf man vielleicht bereits jenen Zug erkennen, der weiterhin für die dänische Baukunst typisch geworden ist. Ein großer Vorzug seiner Bauten ist, daß sie nie isoliert gedacht, sondern mit treffsicherem Blicke für Verhältnisse und Wirkung in den Raum und die Gesamtbebauung eingegliedert sind; seine beiden Hauptschöpfungen sind rhythmisch komponierte und geschlossene Baugruppen.

[1]) Gleichzeitig mit und neben ihm wirkte der als Herausgeber des „Dänischen Vitruvius" bekannte Lauritz Thura (1706—60), der aber doch an Begabung nicht in eine Linie mit Eigtved zu stellen ist.

Gleich nach seiner Heimkehr wurde Eigtved an dem unter Leitung des Generalbaumeisters Brigadier Häusser (eines Deutschen) stehenden Neubau des Schlosses Christiansborg beschäftigt, für dessen Innenausstattung er tätig gewesen ist. Von diesem Bau hat der Brand von 1794 nur die Flügelbauten um die Reitbahn verschont. In der Hauptsache das Werk Häussers sind sie doch durch Vorschläge Eigtveds mannigfach umgestaltet worden, und er ist es gewesen, der 1739 den monumentalen Abschluß des Reitbahnplatzes in den beiden heiteren Eckpavillons geschaffen hat. In ihrer Achse schlug er dann die in kräftigen Formen ausgebildete Marmorbrücke über den Kanal und errichtete am andern Ufer 1743—44 das Prinzenpalais, das heut die kostbaren Schätze des Nationalmuseums birgt. Die Raumflut des Reitbahnplatzes, zwischen den Pavillons zusammengedrängt, strömt gelassen über die Marmorbrücke fort und wird von dem glücklich aufgelockerten Palaisbau abgefangen. Das Ganze eine stadtbauliche Gruppe von fein geregelter und beherrschter Bewegung und vollendeter Harmonie.

Sein zweites Hauptwerk ist der seit 1750 ausgeführte Amalienborg-Platz und dessen Palastbauten. Es ist eine der schönsten Platzanlagen des 18. Jahrhunderts: achteckig, gerahmt von vier gleichartigen vornehm-anmutigen Palästen, die den Platzraum mit solcher geschmeidigen Festigkeit einspannen, daß die vier breiten einmündenden Straßen ihn nicht zerreißen, sondern durch den rhythmischen Wechsel von Begrenzung und Ausweitung den Reichtum und die innere Dynamik seiner Wirkung noch erhöhen. Zur Festigung des Platzraumes dient auch das 1768 in seiner Mitte gut aufgestellte Denkmal Friedrichs V. von Saly; gegen die Amalienstraße hin hat Harsdorff den Platz (etwa 1794) durch eine schöne klassizistische Kolonnade abgeschlossen, die seine Akzentuation etwas verschiebt, aber zuletzt doch auch wieder den Reiz dieser breiten und sicher in sich ruhenden Raumanlage hebt. Es ist nun als gesichert anzusehen, daß der aus Nürnberg stammende Hofmaler Marcus Tuscher zu dieser Schöpfung zwei wichtige Gedanken beigesteuert hat: er hat zuerst die achteckige Platzanlage empfohlen, und während Eigtveds ursprünglicher Entwurf für jeden der vier Paläste eine gleichmäßig durchlaufende Fassade in Aussicht genommen hatte, so hat Tuscher ihre Auflösung in je einen Mittelkörper und zwei Seitenpavillons angeregt. Eigtveds Leistung wird hierdurch nicht geschmälert, denn jenes leichte und glückliche Zusammenspiel aller Faktoren, das durchaus freiwillig zu sein scheint und doch das Ergebnis überlegener Rechnung bildet, bleibt ganz sein Werk. Tuscher hatte sich die Pavillons größer und anspruchsvoller ausgestaltet gedacht; wie Eigtved ihr Verhältnis zu den Mittelbauten bereinigte, diesen die räumliche und plastische Überlegenheit sicherte und den Wechsel der Bauformen zu feinbeschwingter Rhythmik ausnutzte, das bleibt ein Meisterstück.

Eigtved ist nur 53 Jahre alt geworden. Sein Lebensabend hatte einen tragischen Zug: dem Meister ahnte, daß seine Kunst sich überlebt habe. Die Tragödie spielte sich an den Entwürfen zur Friedrichskirche (seit 1749) ab, die als Jubiläumskirche des Herrscherhauses in großem Stile geplant war: Kuppelbau über Zentralanlage. Dank Meldahls Werk können wir Eigtveds Ringen um diese Aufgabe von Plan zu Plan bis zu seinem letzten, 1754 genehmigten Entwurfe genau verfolgen. Er blieb sich treu und suchte römische Anregungen — es ist auf S. Agnese hingewiesen worden — mit der sächsischen Barockform zu verschmelzen, wobei jedoch diese letztere das Übergewicht behielt. Aber schon meldete sich von Westen die neue klassizistische Strömung, der Soufflot bald in Ste. Geneviève ihr Wahrzeichen und Muster geben sollte. 1751 wurden Eigtveds Entwürfe zur Begutachtung nach Paris gesandt, der Franzose Varin lieferte einen Entwurf ein, Eigtved erklärte sich bereit ihn zu benutzen und sprach die Absicht aus zum Studium der neuesten französischen Architektur eine Reise nach Paris zu unternehmen. Diesen Plan hat Eigtveds Tod vereitelt; über seinem Grabe aber triumphierte die neue Richtung: 1756 wurde ein neuer Entwurf des Franzosen Jardin angenommen (seine Ausführung wurde aber dann durch Mangel an Mitteln verhindert; die Kirche ist erst im 19. Jahrhundert durch Meldahl, jetzt in veränderter Form, aufgeführt worden). Beim Vergleiche zwischen Eigtveds und Jardins Entwurf pflegt letzterer (z. B. bei Oppermann) die bessere Zensur zu erhalten, und gewiß ist dieser schon an Soufflot geschulte klassizistische Kuppelbau an Ausgeglichenheit und durchgearbeiteter Rationalität dem Projekte des dänischen Meisters überlegen. In diesem lag die Hemmung darin, daß es Eigtved schwer fiel zwischen dem Reichtum der Einzelformen und der Schlüssigkeit und Wucht der Gesamtwirkung den vollen Ausgleich zu finden. Aber an Schwung der Bewegung ist Eigtveds Entwurf dem des Franzosen jedenfalls überlegen. Er ist durchströmt von einem drängenden Vertikalismus, der die Kuppel hoch emporhebt und schlank streckt, bis in und über die Laterne hinaus weiterspielt, in den luftigen Seitentürmen seinen Überschuß entlädt, in allen Einzelgliedern treibt. Es ist ein dynamischer Entwurf, Jardins Bau mit seiner breitruhenden Halbkugelkuppel, dem säulenumschrittenen Tambur, der klassischen Säulenvorhalle ist statisch. Der Klassizismus war aber nicht nur die Zeitmode, sondern er kam auch der eingeborenen dänischen Baugesinnung, die im Grunde durchaus antibarock eingestellt ist, besonders entgegen, und so vollzog sich an der Friedrichskirche die entscheidende Wendung der dänischen Bau-

kunst vom deutschen Barock zum Klassizismus. Nur daß sie dann durch Harsdorff vom französisch-lateinischen zum germanisch-hellenischen Klassizismus hinübergeführt wurde.

Albert Dresdner

Braun, Jos. S. J.: Liturgisches Handlexikon. 2. verm. Aufl. Kösel & Pustet, Regensburg. 1924. Br. 5 M., geb. 6 M. 8°. 399 S.

Wie sehr dieses Lexikon einem dringenden Bedürfnis entsprach, beweist deutlich die erfreuliche Tatsache, daß es in noch nicht ganz einem Jahr vergriffen war und in neuer, vermehrter Auflage erscheinen konnte. Es wendet sich in der Hauptsache an fachmännische katholische und nichtkatholische Theologen und Historiker. Jedoch zeigen deutlich eine ganze Reihe von Stichworten, daß es auch über diesen fachmännischen Kreis hinausstrebt. In der heutigen Zeit geradezu erschreckender Oberflächlichkeit freut man sich, einem Buche die warme Anerkennung zollen zu dürfen, daß es in jeder Hinsicht zuverlässig ist. Gerade der Laienstand, der von wissenschaftlicher Seite her aus irgendeinem Anlaß sich mit den Einrichtungen und rituellen Gepflogenheiten der katholischen Kirche befassen muß, wird es begrüßen, daß der Verfasser den Kreis der aufzunehmenden Stichworte recht weit gezogen hat. Der Wert des Buches liegt nicht allein in der Erläuterung der Ausdrücke, sondern auch darin, daß bei vielen Artikeln sowohl eine kirchenrechtliche Beleuchtung, als auch, wo angebracht, ein kurzer historischer Abriß gegeben wird. Daß dies manchmal in knappster und doch erschöpfender Weise erreicht ist, zeugt von der ungeheuren Sorgfalt des Verfassers. Das Buch kann demnach nur die vollste Anerkennung aller derer finden, die es in Gebrauch nehmen.

Wenn wir nun trotz dieser vollen Anerkennung der geleisteten Arbeit im folgenden auf einiges hinweisen, was wir vermißt haben, so bedeutet das keineswegs eine Minderung des Verdienstes dieses Buches, sondern die Erfüllung eines Wunsches, den der Verfasser selbst im Vorwort ausgesprochen hat. Zunächst scheinen uns noch folgende Artikel ganz zu fehlen, die in weiteren Laienkreisen, insbesondere aber bei den Nichtkatholiken, nicht so selbstverständlich sind, daß sie in dem Buche nie gesucht würden: Sanktissimum, Skapulier, das unter scapularia nicht erläutert ist, Portiunkula (Ablaß und privilegierte Altäre), Corporis-Christi-Bruderschaft, Corpus omnium Sanctorum, Dekalog, Kirchengebote, De profundis, Regina Coeli, das sich zwar unter Antiphonen findet, von den nicht gut Eingeweihten aber sonst nicht gefunden wird. Stark vermisse ich die Nomenklatur aus dem Ordensleben z. B. Ordenstracht, besonders aber Ordensgelübde, Sandalen, Ordenshaube, Refektorium usw. Während man für Kaplan und Vikar Erklärungen findet, fehlt solche für den Benefiziaten. Die Novene sucht man vergebens. Auch über Mission (Missionskreuz usw.) erhält man keinen Aufschluß. Ob man nicht auch Begriffe, wie Diözese, Bistum, Dekanat, Alumnat, Neopresbyter u. ä. selbständig aufführen sollte? Wir haben durch Umfrage bei den einzelnen Begriffen festzustellen gesucht, ob sie wirklich so allgemein bekannt sind, daß keine schiefen Ansichten zu befürchten sind. Das Ergebnis war nicht erfreulich. Worte wie Ministrant (Messediener), Sakristan (Meßner), Schweizer (auch Schweizergarde) sind gewiß allen Katholiken geläufig, aber wenigen über katholische Kreise hinaus. Die belletristische Literatur nicht bloß katholischer Autoren, sondern auch andersgläubiger (Josef von Lauff) bringen ja gerade aus dem Kirchendienst eine Fülle ähnlicher Begriffe, die dadurch in ein breites Publikum getragen werden. Wenn dann unter gammata auch kirchliche Zeichen erklart werden, dann hätten wir auch gern eine Erläuterung gefunden für das sehr geläufige Alpha und Omega und das Benediktinerzeichen Chi und Rho, nicht zuletzt für die beiden Gesetzestafeln. Für ratsam hielten wir es auch, solche Heilige aufzunehmen, deren Festtage zu den verschiedenartigsten Sitten und Bräuchen des Volkes schon seit Jahrhunderten Anlaß gegeben haben (Martin, Nikolaus), oder die, wie der hl. Sebastian, Patrone von historisch gewordenen Bruderschaften geworden sind. — Bei einigen Stichworten möchte ich auf einige Ergänzungen hinweisen. Unter Kapitel fehlen die Landkapitel; beim Requiem wäre es sehr dankenswert, auch der verschiedenen unter diesem Namen laufenden Musikwerke zu gedenken. Das langsame Verlöschen der Kerzen des Triangels ist in vielen Gegenden auch in den Abendandachten der Karwoche üblich und wirkt gerade von diesem Erlebnis aus m. E. viel stärker auf den erstmaligen Zuschauer, als der im Buch erwähnte viel seltenere Vorgang (Tenebraeleuchter). Entweder beim Himmelfahrtsfest oder beim päpstlichen Segen wäre auch ein Hinweis auf den am Himmelfahrtstage vom Papst nach den vier Himmelsrichtungen erteilten Weltsegen begrüßenswert.

Zuletzt sei noch eine Gruppe herausgenommen, bei der es mir unbedingt notwendig erscheint, sie als selbständige Stichworte wenigstens aufzunehmen und zu verweisen. So z. B. Suscipiat s. Orate fratres, Duplex s. festa, Flurprozessionen, die man als Fernstehender nur durch einen Zufall unter Litaniae majores findet; Schmerzenfreitag, dem wieder der Eingeweihte nur unter Marienfesten

begegnet. An diesem Tag interessiert auch eine Erläuterung darüber, warum z. B. verschiedene Orden an ihm ihre Gelübde erneuern. Wer über die verschiedenen Arten des Rosenkranzes Auskunft sucht, muß schon guter Fachmann sein, wenn er unter Koronen nachschlägt. Ich glaube, daß in Verweisen etwas zu sehr gespart ist, denn vieles, was ich unter gesuchten Stichworten erst lange nicht finden konnte, ergab der Zufall bei der Suche nach anderen, und die zuletzt erwähnten paar Beispiele scheinen mir dies besonders gut zu beleuchten. Zwei Druckfehler begegneten mir, der eine S. 175 Sp. 2 Z. 4 v. u. Sei statt Sie, der andere S. 128 Sp. 1 Z. 3 v. u. bfindet statt befindet.

Nochmals sei betont, daß dies Wünsche sind, die keineswegs den Wert des Buches beeinträchtigen wollen, für das wir dem Autor eine stetige Vervollkommnung von Herzen wünschen. Hoffentlich findet es in weiten Kreisen seine dankbaren Freunde. Dr. R. A. Keller-Düsseldorf

ZU ROBERT VISCHERS ACHTZIGSTEM GEBURTSTAG

VON

CARL KOCH

Der Name Robert Vischers hat einen besonderen Klang und die Eingeweihten wissen um den Wert dieses originalen Geistes. Doch ist in den letzten beiden Jahrzehnten von dem Gelehrten öffentlich nur selten die Rede gewesen, weil er mit seinem Rubensbuch schon im Jahre 1904 seine fachwissenschaftliche Produktion abgeschlossen hatte und er sich 1911 von seinem Lehrstuhl an der Universität Göttingen zurückzog. So wußten nicht allzu viele, daß er am 22. Februar d. J. in Wien seinen 80. Geburtstag beging. Aber eine hohe Genugtuung wird dem greisen Manne dadurch zuteil, daß seiner wissenschaftlichen Persönlichkeit, der zeitlebens die volle Durchschlagskraft versagt blieb, in der jetzigen Konstellation späte Gerechtigkeit widerfährt. Man greift aufs neue zu seinen Schriften. Und zu alten Freunden und Verehrern gesellen sich besonders leidenschaftlich die Stimmen der jungen Generation, die in ihm den schöpferischen Urheber neuer Erkenntnisse feiern und eine Vollnatur bewundern, der künstlerische Darstellungen voll Leben und voll Weisheit gelangen.

Robert Vischer verdankt seinem Vater, dem großen Ästhetiker Friedr. Theodor Vischer, die erste Schulung seines Geistes. Aus dessen Gedankenwelt ist er emporgetaucht und an dem kostbaren Schrifttum seiner schwäbischen Heimat [1]) entzündeten sich seine Idealität und sein Sprachgefühl. Wie sehr er aber aus der Geistigkeit, die ihn umgab, herausdrängte, erhellt aus Form und Inhalt einer theoretischen Schrift [2]), mit der er seine wissenschaftliche Laufbahn begann. Zu dieser bekenntnisartigen Erstlingsarbeit befähigte ihn sein Grunderlebnis, das Wissen um das Wesen des bildkünstlerischen Schöpfungsaktes. In ihrer erstaunlich unschulmäßigen Haltung und ganz persönlichen, sprachlich genialen Prägung wirkte diese philosophische Schrift verblüffend und blieb umso mehr umstritten, als ihr Autor keinen Platz im Kreise der Theoretiker erstrebte. Sie bildete aber nicht nur für Robert Vischer die originale Grundlage zu seiner anschließenden Produktion als Kunsthistoriker, sondern sie bedeutete des weiteren mit ihren neuen Begriffen der Einfühlung und des künstlerischen Phantasiewillens eine richtunggebende Tat für die neue Ästhetik, wie das der Heidel-

[1]) Auch enge persönliche Beziehungen waren gegeben dadurch, daß Ludwig Uhland und David Friedrich Strauß seine Paten waren und er in Möricke früh einen väterlichen Freund gewann.

[2]) Über das optische Formgefühl, Leipzig 1873. Er promovierte mit dieser Schrift 1872 in Tübingen, nach dem Kriege, den er im württemb. Heere mitgemacht hatte.

berger Philosoph Hermann Glockner [1]) kürzlich in ausführlichen Darlegungen nachgewiesen hat.

Wer die besondere Leistung Robert Vischers verstehen will, muß den Reichtum seiner Natur und seiner Bildung und das Harmonische seines wissenschaftlichen Triebes ermessen können. Seine theoretischen Ideen [2]) trugen ihm von Anfang an die Ablehnung der rein historisch oder auf Kennerschaft eingestellten Köpfe ein. Während ihn aber seine Anfänge zu einem Ästhetiker zu stempeln schienen, überraschte er sehr bald durch leidenschaftliches Angreifen der kunsthistorischen Tatsachenforschung. Er selbst hat es, gegen falsche Einschätzung sich wehrend, ausgesprochen, wie sehr ihm umfassendes Handeln auf dem Gebiet der Kunstgeschichte als Erfordernis erscheine. Als das Wünschenswerte bezeichnete er einen „lebendigen, philosophisch durchklärten Empirismus" [3]). Dieser komplexe Standpunkt war der Summe seiner Fähigkeiten gemäß und so trägt seine Produktion durchaus den Charakter des Gewachsenen und Notwendigen.

Das erste Gebiet, in das er eindrang, war das der italienischen Renaissance. Die Kunstobjekte auf häufigen Reisen studierend, die Archive erforschend und Landschaft und Geschichte erlebend, baute er seine innere Vorstellung auf und legte mit dem Werke: Luca Signorelli und die italienische Renaissance [4]) die erste umfangreiche kunsthistorische Arbeit vor. Es ist in der Anlage eine Arbeit von deutlich autodidaktischem Charakter, aus ihrem kleinteiligen Felde aber ragen drei hochbedeutende Abschnitte hervor, die Signorellis Kunst und Phantasie, das jüngste Gericht in Orvieto und die Entwicklung des „terribilita" behandeln. Wie auch in seinen späteren Studien über Rumohr und Giotto [5]) und über Raffael und den Gegensatz der Stile [5]) erfaßt er die überlegen stilistische italienische Prägung jedesmal als den konkreten Ausdruck der Künstlernaturen, die er mit ihren besonderen Impulsen greifbar darstellt. Er formt hier nach den Erkenntnissen seiner Jugend Künstlerpersönlichkeiten und er übertrifft die früheren Forscher an sinnlicher Gestaltungskraft nicht nur, weil ihm der bildkünstlerische Schaffensprozeß in neuem Lichte erscheint, sondern auch, weil er die seltene Fähigkeit besitzt, die Totalität einer Leistung zu erfassen. Dabei gehört Robert Vischer zu denen, die der italienischen Künstlernatur in hohem Grade verstehend nahekommen, und er kann so später wichtige Aufschlüsse über die italienisch-deutsche Antithese liefern. Kennzeichnend für seine kunsthistorische Position ist es, daß er die Werke der Künstler wohl scharf als geschichtliche Entwicklungsfaktoren charakterisiert, die Entwicklungsstadien der Künstlerlaufbahn aber noch wenig betont,

[1]) Hermann Glockner. Robert Vischer und die Krisis der Geisteswissenschaften im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts. Logos. Bd. XIV (1925), S. 297—343 und Bd. XV (1926), S. 47—102.

[2]) Außer seiner Dissertation seien genannt die Aufsätze: Der ästhetische Akt und die reine Form. Die Literatur (Leipzig) 1874. Über ästhetische Naturbetrachtung, Deutsche Rundschau (Jahrg. XIX) 1893.

[3]) Das Hauptzeugnis für seine Anschauungen enthält die Broschüre: Kunstgeschichte und Humanismus (Stuttgart 1880), in deren zweitem Teile er in überlegener Polemik seine Gegner abfertigt. Vgl. auch die Kaisergeburtstagsrede: Über neues Leben (Göttingen 1895).

[4]) Luca Signorelli und die italienische Renaissance (Leipzig, 1879). Zuvor: Sienesische Studien, Zeitschrift für bild. Kunst Bd. X (1875).

[5]) Abgedruckt in: Studien zur Kunstgeschichte (Stuttgart, 1886), Seite 58—149.

sondern sein Bemühen vornehmlich auf die Herausarbeitung der konstanten Wesenszüge legt.

In der Zeit seiner italienischen Studien war Robert Vischer scriptor an der Akademie in Wien [1]). Als er sich 1880 in München habilitierte, trat die Beschäftigung mit altdeutscher Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in den Vordergrund seines Interesses. Durch Thausings große Monographie vom Jahre 1875 angeregt und durch dessen seichte künstlerische Auffassung zum Widerspruch gereizt, vertiefte er sich vornehmlich in Dürerstudien. Die bekannte umfangreiche Abhandlung erschien später als Kernstück der Studien zur Kunstgeschichte [2]). Konnte das Verhältnis zu den Romanen noch in gewissem Grade ein bildungsmäßiges sein, so stand Robert Vischer Dürer mit der ganzen Wärme echter Disponiertheit gegenüber. Selbst schwäbisch-fränkischem Vaterstamm entsprossen und Sohn einer oberösterreichischen Mutter, vertraut und heimisch in mehreren Dialekten, konnte er früh seinen Blick für die reiche Eigenart des süddeutschen Volkstums entwickeln, die bis über die Jahrhundertmitte hin in den kleinstaatlichen Verhältnissen noch als ein zäh gewahrtes Vermächtnis reizvolle Existenz besaß. Aus dieser Welt, in der er zuerst die ungeteilte Fülle des Daseins erlebt hatte, schien noch ein unmittelbarer Zugang zu bestehen in die Regionen des urwüchsigen phantasiegewaltigen Altdeutschland. So kam es, daß der Dürer Vischers als ein ganz besonderer Wurf gelang. Das Schwergewicht der Darlegungen liegt auf dem zweiten Teil, der das „persönliche Wesen der Dürerschen Kunst" behandelt. Bewundernswert ist es, wie Robert Vischer da den Reichtum des Dürerschen Kunstschaffens, die mächtige Einheit der Persönlichkeit in der großen Vielheit ihrer Äußerungsarten darzustellen weiß und wie er dieses bedeutende Thema grundsätzlich durchleuchtet. Und dies mit einer Sprachgewalt in Wort und Einfall, mit einem Scharfsinn im Logischen, wie sie sich selten vereinigen. Die besondere Stellung Robert Vischers wird hier noch klarer. Er gehört zu den Repräsentanten unseres Fachs, denen es gegeben ist, die Kunstforschung aus ganz zentraler Anlage zu betreiben. Und er gehört trotz seines theoretischen Denkens zu den ganz undogmatischen Geistern. Mit seiner Fähigkeit sinnlich-plastischen Gestaltens ist er ein echter Angehöriger der Generation der vierziger Jahre. Doch scheint seine intuitive Persönlichkeit unter den Künstlern und Dichtern nähere Verwandte zu haben als unter den Fachgenossen.

Nähern wir uns zum Schlusse seinem Rubensbuche [3]), das in großem Abstande folgte und sein letztes Buch auf kunsthistorischem Gebiete sein sollte, so dürfen wir nicht verschweigen, daß auch ein Schatten von Resignation über diesem Gelehrtendasein liegt. Es scheint bei der Dosierung seiner Gaben dem theoretisch wissenschaft-

[1]) Die Daten seiner akademischen Laufbahn lauten: 1875—79 scriptor an der Akademie in Wien. 1880 Privatdozent an der Universität München. 1882 Extraordinarius an der Universität Breslau. 1885 Professor an der technischen Hochschule Aachen. 1892—1911 Ordinarius an der Universität Göttingen.

[2]) Albrecht Dürer und die Grundlagen seiner Kunst, in: Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, Seite 156—293.

Es ist auch wichtig, wie kritisch und offenen Auges er in der Modeblüte der deutschen Renaissancebewegung die Gegenwart betrachtete: Deutsche Renaissance einst und jetzt, Nord und Süd 1884. 1882 polemisierte er in dem Aufsatz: Kunst und Kunstgeschichte (Deutsche Rundschau VIII) gegen die überheblichen Ansprüche Lenbachs.

[3]) Peter Paul Rubens, Berlin 1904.

lichen Element in ihm schicksalsmäßig ein allzu starkes künstlerisches beigesellt worden zu sein, das, mit den Jahren wachsend, skeptisch gegen die begrifflichen Abstraktionen zu revoltieren begann. Auch bot das Ordinariat in Göttingen einem so repräsentativen Geist und Redner nicht die befriedigende Resonanz.

Wie Robert Vischers „Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg“ [1]) eine vorbildliche Musterleistung auf dem Sondergebiete der Archivforschung darstellen, so war andererseits von ihm umfangreiches Material für eine systematische Arbeit über das Farbenproblem zusammengetragen worden, die aber nicht zum Abschluß gelangte. In dem Rubensbuche sind so wertvolle Wahrnehmungen und eigenartige Bezeichnungen zu finden, die auf die Denkarbeit auf diesem neuen Gebiete hinweisen. Dieses Büchlein nun ist gewiß die reifste Frucht des Vischerschen Geistes, in überlegen freier Form und wie zur Mitteilung eines Erlebnisses geschrieben. Er vermag jetzt, die Universalität und die barocke Schöpfermacht eines Rubens zu ermessen, und er versteht speciell, in sehr unabhängiger Weise seinem Werk als malerischer Verkörperung gerecht zu werden [2]). Doch der Charakter dieser distinguierten Schrift ist ein aphoristischer und sie nennt sich im Untertitel mit betonter Skepsis ein „Büchlein für unzünftige Kunstfreunde“.

Den alternden Gelehrten verband ein nie erloschenes Gefühl von Liebe und Pietät mit dem Andenken seines bedeutenden Vaters. Immer mehr kehrte Robert Vischer in dessen Gestaltenkreis heim und er fand Befriedigung in der selbstentsagenden Aufgabe, sein Erbe als Interpret und Herausgeber [3]) zu hüten. Doch hat er seine eigene Feder mit Stolz beiseite gelegt und ist auch mit seinen 80 Jahren eine ungebrochene eigenwüchsige Erscheinung geblieben. Er möge die hohe Verehrung, die ihm heute als schöpferischem Gelehrten entgegengebracht wird, und die Liebe, die ihm um seines Dürer willen aus deutschem Herzen bezeugt wird, mit Genugtuung entgegennehmen.

---

[1]) In den: Studien zur Kunstgeschichte Seite 478—582. In ebenso vorbildlicher Bearbeitung erschienen später die „Beiträge zur Kunstgeschichte von Memmingen“, Allgäuer Geschichtsfreund 1889/90. Seite 1—52.

An altdeutschen Studien seien ferner genannt:

Bernhard Strigel. Beilage zur allgemeinen Zeitung (1881) Nr. 120/21. Neues über Bernhard Strigel, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen VI (1885). Über das Denkmal des Hans Fugger in Augsburg, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen VIII (1887). Über Peter Vischer den Älteren, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen X (1889). Über Hans Baldung Grien., Besprechung in Beilage zur Allgemeinen Zeitung (1896, Nr. 15). Als bedeutende Besprechung sei ferner erwähnt die von Lübckes Geschichte der italienischen Malerei, Literar. Beilage der Karlsruher Zeitung (1879 Nr. 35, 1880 Nr. 21).

[2]) Vgl. vor allem den Abschnitt „Sein Kolorismus“ a. a. O. Seite 77—103.

[3]) Von Robert Vischer herausgegebene Werke Friedrich Theodor Vischers: Shakespeare Vorträge 1895—1905, 6 Teile. Briefe aus Italien 1907. Kritische Gänge 1914, 1920—22. I—VI. Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen 1922—23, I—VI. Briefwechsel zwischen Möricke und Fr. Th. Vischer 1926.

DIE AKADEMIE SAN CARLOS IN MEXIKO
II. TEIL[1])

VON

DR. HANS VON DER GABELENTZ

Mit 2 Abbildungen

II. Mexikanische Kolonialkunst.

Die mexikanische Malerei der Kolonialzeit ist eine Tochter der spanischen Barockmalerei, zugleich aber auch die treueste, gehorsamste Dienerin der Kirche; denn nicht nur die über das ganze Land verstreuten, auch in einsamen Gegenden, ärmlichen Indianerdörfern errichteten stolzen Barockkirchen legen Zeugnis ab von dem kirchlichen Geist des Eroberervolks, sondern auch die darstellende Kunst, vor allem die Malerei, betrachtet es als ihre heiligste Pflicht, Bekennerin und Künderin des katholischen Glaubens zu sein. Auswahl sowie Wiedergabe heiliger Personen und Vorgänge bekunden ihre enge Verwandtschaft mit der Malerei des spanischen Mutterlandes, beweisen aber auch sehr augenfällig die unbestrittene Vormachtstellung der Kirche und ihrer Hüter, insbesondere der Mönchsorden, im Reiche der Kunst. Neben spanischen Vorbildern haben solche italienischer, in geringerem Maße vielleicht vlämischer Kunst, ihren Einfluß auf mexikanische Maler ausgeübt. Von Italienern sind es die Venezianer des sechzehnten Jahrhunderts, die florentinisch-römische Schule der gleichen Epoche und die Bologneser der Barockzeit, von den Niederländern Rubens, deren Wirksamkeit man mehr od. weniger deutlich in der mexikanischen Malerei spürt. Stärker aber machen sich geltend Männer verwandten spanischen Blutes wie Juan de Ruelas, Murillo, Alonso Cano, Velasquez u. a. Ist somit die mexikanische Kunst auch eine abgeleitete, kann man ihre provinzielle Eigentümlichkeit nicht leugnen, so wird man doch einigen ihrer Vertreter ein Schaffen aus eigener Kraft neben Verarbeitung fremder Kunstgüter bereitwillig zugestehen. Daß mexikanische Maler sich gern mit fremden Beinamen schmückten, oder solche ihnen beigelegt wurden wie beispielsweise: Apelles, Michelangelo, Tizian, Correggio, Carracci, liegt schon im Zeitgeschmack begründet, beweist aber auch, wie sehr den Mexikanern der Zusammenhang mit europäischer Kunst und ihre Verpflichtung dieser gegenüber bewußt blieb.

Der kirchlich-katholische Geist aller mexikanischen Maler tritt uns in Gestalt einer inbrünstigen, ja fanatischen Marienverehrung entgegen. Sie bildet für die Kirchenmalerei einen schier unversieglichen Quell. Ein Lieblingsgegenstand religiöser Darstellung war wie in Spanien so auch in Mexiko während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts die Unbefleckte Empfängnis, die „Purísima Concepcion". Jeder Gläubige fand in diesem Bilde eine der wirkungsvollsten Kundgebungen katholischen Glaubens. Mexikanische Künstler wetteifern mit ihren großen spanischen Vorbildern in der Wiedergabe der auf einer Mondsichel schwebenden, von Puttenwolken, vielfach auch von Sinnbildern ihrer Reinheit umgebenen hl. Jungfrau. Daneben findet man häufig Bilder des apokalyptischen Weibes (nach Offenb. Joh. XII.),

[1]) Den I. Teil dieses Aufsatzes siehe Repertorium Bd. 47 S. 144.

die Himmelfahrt Mariä, Schutzmantel-Maria, „Virgen del Rosario“ oder „Virgen de los Dolores“. Einzelbilder aus dem Marienleben (Vermählung, Verkündigung, Heimsuchung, Hirtenanbetung, Anbetung der Könige, Ruhe auf der Flucht) wurden gern gemalt, während die schlichte Wiedergabe einer Madonna mit dem Kinde jener Glaubensinbrunst der Neu-Hispanier nicht genügt zu haben scheint.

Innerhalb der Kunst spielt die Marienverehrung eine so entscheidende Rolle, daß demgegenüber die Christusbilder fast zurücktreten (wie übrigens auch in Spanien zur selben Zeit). Wohl findet man Bilder vom Einzug in Jerusalem, Abendmahl, von

Abb. 1.

Christus in Gethsemane, Christus am Kreuz, Grablegung, Himmelfahrt, und selbstverständlich fehlen in keiner mexikanischen Kirche Bilder des Leidensweges Christi. Selbst namhafte Künstler verschmähten es nicht, die via crucis zu malen (so Cabrera in der Kathedrale von Puebla). Gleichwohl fühlt man, daß das Christusbild den Künstlern weniger am Herzen lag als das der hl. Jungfrau.

Vorliebe für kirchliche Allegorien teilte die mexikanische mit der europäischen Barockkunst[1]). „Triumph des Glaubens“, „Triumph der Kirche“ (große Wandbilder in den Sakristeien der Kathedralen von Mexiko und Puebla) waren Schaustücke ganz im Geschmack der Zeit. Die zwölf Apostel, vier Evangelisten, Kirchenväter waren gleichfalls beliebte Gegenstände (Evangelisten und Kirchenväter findet man bisweilen als Zwickelbilder in den Kuppeln der Kirchen). Von einzelnen Heiligen er-

[1]) Rubens' Vorbilder für Wandteppiche, den Triumpf des Glaubens darstellend, wirkten bis nach Mexiko hinüber.

freute sich Christophorus besonderer Beliebtheit. Ihn malte man in Riesengröße neben den Eingangstüren, war man doch nach alter Anschauung an dem Tage, an dem man das Christophorusbild sah, gefeit gegen den Tod. Außer einzelnen Märtyrern und weniger häufig vorkommenden Heiligen boten die Gründer der beiden für Mexiko wichtigen Orden der Franziskaner und Dominikaner, ihr Leben und Wirken, den Malern willkommene Stoffe. Der hl. Antonius, dem Christus erscheint (von Murillo mehrfach gemalt), fand gleichfalls Aufnahme in der mexikanischen Kunst, in die auch später kanonisierte Männer und Frauen Einzug hielten wie: Juan de Dios, Ignatius von Loyola, Philippus Neri, Franz von Sales, hl. Theresa von Jesus.

Abb. 2.

Beispiele kirchlicher Barockmalerei findet man wohl in den meisten Kirchen des Landes, allein oft in schlechtestem Zustand, aufgehängt in dunklen Kapellen oder schwer sichtbar innerhalb üppiger Goldverzierungen an riesigen Retablos, die wie in Spanien ganze Kirchenwände bis zur Decke ausfüllen. Leichter dem Studium zugänglich sind die Bilder an den Wänden der Akademie, deren Betrachtung wir uns zuwenden wollen, bilden sie doch eine gute Übersicht über das Gesamtschaffen aller bedeutenderen mexikanischen Maler des Barock und Rokoko.

Baltazar de Echave (auch Chávez) d. ält., ein gebürtiger Spanier, gilt als Begründer der mexikanischen Malschule. Seine Haupttätigkeit fällt innerhalb der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts [1]). Von ihm enthält die Akademie: „Martirio de San Aproniano, dat. 1612, großes Figurenbild mit lebhaft bewegten Ge-

[1]) Echave verheiratet sich am 7. Dezember 1623 mit Anna de Arriola. Am 25. April 1630 Taufe seiner Tochter Josefa, 30 Oktober 1632 seines Sohnes Baltazar („el mozo"), 7. Juli 1636 seines Sohnes Juan. Dokumente mitgeteilt von Lic. F. Perez Salazar, Algunos Datos sobre la Pintura en la Epoca colonial. Mexico 1923. S. 276 ff. S. A. aus: Mémoires de la société „Alzate" Tomo 41. Eine kurze Zusammenstellung mexikanischer Maler enthalten in: Breves Apuntes sobre la antigua Escuela de Pintura en Mexico.. Por Augustin F. Villa con Prologo y Notas de Alfonso Toro. Mexico 1919. Ferner: F. D. Barroso, El Arte en Nueva España, Mejico 1921.

stalten z. T. in antikisierender Tracht. Halbfiguren und Köpfe im Vordergrunde entsprechen jenen beliebten Staffagefiguren italienischer Spätrenaissancemalerei, die den Malern willkommene Gelegenheit boten zur Erprobung ihrer Zeichenkunst. Hier wie bei dem Martirio de San Lorenzo kam es dem Maler hauptsächlich auf Zeichnung, Bewegung, Wiedergabe des nackten menschlichen Körpers an. Michelangelos Vorbild, mehr noch das seiner Nachzügler, klingt noch leise an. Auf dem Martirio de San Ponciano stellen Aufbau, Beziehung aller Nebenfiguren zur Hauptfigur, Darstellung des nackten oder halbbekleideten Körpers gleichfalls das Hauptproblem dar, während dem Malerischen im eigentlichen Sinne geringere Bedeutung beigemessen wird. Dagegen legen andere Bilder des Meisters besonderen Nachdruck auf malerische Durchbildung, so eine mit Künstlernamen bezeichnete („Echave fecit") Anbetung der Könige. Bei Betrachtung der leuchtenden Farben, kostbaren, mit Sorgfalt gemalten Gefäße und Kronen, reichen königlichen Tracht, roten und blauen Gewandung Mariens erinnert man sich gern an die großen Venezianer des sechzehnten Jahrhunderts. Ebenso ist die Begegnung von Maria und Elisabeth (die Akademie besitzt zwei verschiedene Auffassungen des gleichen Vorwurfs) vornehmlich auf malerische Wirkung hin gearbeitet. Auf einem Bild erscheinen Elisabeth in bräunlichem Mantel, Maria in ihren überlieferten Farben (blauer Mantel, rotes Gewand). Aus dunklem Wolkenhimmel brechen helle Strahlen hervor, die Gruppe der beiden Frauen in bedeutungsvolle Beleuchtung setzend. Tiefe, satte Farben sind zu wohllautendem Zusammenklang verbunden. Auf dem andern Bild der Heimsuchung schreiten beide Frauen Hand in Hand neben einander. Über ihren Häuptern schwebt die Taube des hl. Geistes. Maria trägt leuchtend rotes Untergewand, darüber dunkelblauen Mantel, Elisabeth ein graues Kleid, goldgelbes Obergewand, weißes Kopftuch. Hinter ihnen erblickt man Joseph und Zacharias. Wirkungsvoll herausgearbeitet ist der Gegensatz zwischen dunklem Hintergrund und den großen Gestalten des Vordergrunds, deren farbige Gewandung dem ganzen Bild leuchtenden Glanz verleiht. Christus in Gethsemane ist der Vorwurf eines andern Bildes, das nicht weniger des Künstlers malerische Begabung ins beste Licht rückt. Christus kniet in rotem Gewand und blauem Mantel vor dem in einer Wolke erscheinenden Engel, der ihm den Kelch reicht. R. im Hintergrund tauchen Häscher mit Fackeln aus dem Dunkel auf, indes die Mondsichel einen schwachen Lichtstreif auf die nächtliche Szene wirft. Lichterscheinung auf der einen, Fackeln und Mond auf der andern Bildseite verbreiten eine eigentümlich phantastische Beleuchtung. Andere Proben malerischer Begabung bieten das Portiuncula-Bild und die Verkündigung an Maria. Franziskus kniet in graubrauner Kutte vor den in Wolken thronenden Christus und Maria, beide bekleidet mit dunkelblauen Mänteln, rosinenfarbigen bzw. roten Gewändern, zu denen das satte Grün eines Vorhangs eine malerische Ergänzung bildet. Hier ist alles groß gesehen, vereinfacht, durch Verteilung von Hell und Dunkel in klarem Gegensatz zu einander gestellt und doch malerisch zusammengehalten. Bei der Verkündigung beruht der Reiz des Bildes auf der Gegenwirkung der kräftigen dunklen Gewandfarben und blassen Fleischtöne, sowie auf dem Kontrast zwischen dunkler Wolke und hell leuchtender Taube des hl. Geistes. Der unruhige, stark manieriert wirkende hl. Michael gehört zu den schwächeren

Leistungen des Künstlers. Die ihm zugeschriebene Apotheose der hl. Jungfrau bietet lediglich gegenständliches Interesse.

Zeitgenosse Echave des ält. und wie dieser nicht unbeeinflußt von italienischer Kunst ist Sebastian de Arteaga, der neben seinem malerischen Beruf noch den eines Notars der Inquisition ausübte. Der ungläubige Thomas, ein großfiguriges Bild in der Akademie, zeigt ihn von der besten Seite als einen Künstler von hohem Streben, dem sorgfältige Modellierung des hellbeleuchteten Christuskörpers ebenso wie Charakterisierung der bärtigen Apostelköpfe trefflich gelang. Ein anderes Werk, Verlobung Mariens, eine streng abgewogene Komposition mit dem Priester, ganz von vorn gesehen, in der Mitte, den Brautleuten in bescheiden demütiger Haltung zur Rechten und Linken, die Ecken füllenden Begleitfiguren und einem Puttenkranz in heller Wolke, ist ganz im Sinne italienischer Hochrenaissance entworfen[1]).

Luis Iuárez, ein anderer Zeitgenosse des älteren Echave, könnte man — wenn man schon unsere mexikanischen Kolonialgrößen mit Italienern vergleichen will — den Barroccio von Mexiko nennen. Bezeichnend für ihn ist eine gewisse Eleganz aller Figuren, breite Pinselführung, weiche Farbenstimmung, der ans Süßliche streifende Ausdruck seiner reichlich angebrachten Engelfiguren. Sein Bestes gab er mit dem Gethsemane-Bild, dem man tiefere Empfindung nicht absprechen kann. Auf der „Verlobung der hl. Katharina" fallen die Engel auf mit ihren runden Köpfen, hohen von Locken umrahmten Stirnen, Stumpfnäschen und lächelnden Münder, die charakteristisch für den Künstler sind. Eine Verkündigung an Maria mit halblebensgroßen Figuren ist ein Bild von guter farbiger Wirkung. Alles Licht ist auf Gesicht, Hände der Maria, Engel, Taube des hl. Geistes und Gottvater gesammelt, während die übrigen Bildteile einen farbigen Gegensatz hierzu bilden. Malerisch nicht ohne Wert ist das Bild des hl. Ildefons, der aus Marias Händen das Meßgewand empfängt (denselben Gegenstand wiederholte Juárez in kl. Figuren). Im Vordergrund, den die Gestalt des Heiligen einnimmt, herrschen warme rote Töne, auf der obern Bildhälfte, wo die himmlische Erscheinung sichtbar wird, kältere graue und blaue Töne vor.

Baltazar de Echave d. j. (el mozo), geb. 30. Okt. 1632, gest. 14. Jan. 1682, ein Sohn des älteren Baltazar, ist ausgesprochener, mehr spanisch als italienisch eingestellter Barockkünstler. Grelle Lichterscheinungen, gesteigerter seelischer Ausdruck, Bewegung um jeden Preis, Betonung aller Hauptmomente im Bilde, aber nachlässige Durchbildung im einzelnen sind seinen Gemälden eigentümlich. Eine bez. Grablegung Christi (bez. Baltasar de Echave anno 1665) kennzeichnet am besten das Streben des Künstlers nach starken Wirkungen. Alles Licht sammelt sich um den schräg ins Bild hineinkomponierten toten, auf weißem Linnen ruhenden Christuskörper. Ihn beleuchtet ein an der l. Bildseite stehender Jünger mit hochgehobener Fackel, deren Flackerlicht über einzelne Köpfe hinweghuscht, andere Teile der Figuren in tiefem Schatten lassend. Ganz auf gesteigerte Empfindung und ausdrucksvolle Leidenschaft

[1]) Erinnert jenes Bild an Ribera und Zurbaran, so dieses in der Komposition der Hauptgruppe an Perugino.

hingearbeitet ist sein „Martirio de San Pedro Arbues", mit offenbarer Freude an grellen Licht- und Schattengegensätzen, an eindringlichen Gebärden, aber auch am Grausigen gemalt.

Von José Juárez, angeblich einem Schüler des älteren Echave, ist wenig bekannt. Wahrscheinlich bezieht sich eine Urkunde über Taufe eines Sohnes Joseph am 2. Juni 1631 auf unsern Maler [1]). Seine Tochter Antonia heiratet am 8. Sept. 1650 den Antonio Rodriguez [2]). José war Großvater des später zu nennenden José Rodriguez Juárez. Vom älteren Künstler des Namens besitzt die Akademie ein großes, figurenreiches Kirchenbild, das Martyrium der beiden spanischen Brüder Justus und Pastor darstellend, die schon als Knaben hingerichtet wurden, da sie dem Christenglauben anhingen. Der Vorwurf war so recht für einen fanatischen Kirchenmaler geschaffen, wirkt aber in seiner Ausführung kalt und unerfreulich. Das Abstoßende des Gegenstandes wird in keiner Weise durch malerische Werte gemildert. Sehr spanisch in der Empfindung ist eine Erscheinung der Madonna vor Franz von Assisi (Abb. 1). Der Aufwand an Engeln zeigt zur Genüge, welche Verehrung man ihnen hierzulande entgegenbrachte. Blendende Lichter stehen auf dem Bilde unvermittelt neben tiefen Schatten — so forderte es der Zeitgeschmack, der an schneidenden Kontrasten ein ästhetisches Genüge fand. Eine große Anbetung der Könige (Abb. 2) zeichnet sich durch liebevolle Durchbildung sowie Freude an schmückendem Beiwerk aus. Auf Darstellung der kostbaren königlichen Gewänder, der in Gold und Edelstein prangenden, dem heiligen Kinde als Gaben dargebrachten Gefäße hat der Maler alle Sorgfalt verwandt. Stoffe, Schmuck, Gold und Silbergerät könnten als kunstgewerbliche Vorlagen dienen, so genau sind sie wiedergegeben. Die Gruppe des Mohrenfürsten mit zwei Begleitern hebt sich als dunkle Masse scharf vom hellen Hintergrund ab, während umgekehrt Mutter und Kind hell aus dunkler Umgebung herausleuchten [3]).

Juan Correa [4]) leitet zur Kunst des achtzehnten Jahrhunderts über. In der Akademie ist er durch eine hl. Katharina vertreten. Die Heilige, ganz als vornehme Dame aufgefaßt und gekleidet, stützt sich mit der Linken in lässig-vornehmer Haltung auf ein langes spitzes Schwert, die Rechte hält einen Palmenzweig. Puttenköpfe schauen aus Wolkenhimmel auf die ganz weltlich wirkende edle Frauengestalt, zu deren Füßen ihr Marterwerkzeug, das Rad, liegt. Einzelfiguren männlicher oder weiblicher Heiliger waren wie für die spanische so auch für die mexikanische Barockmalerei ein beliebter Vorwurf. Jedoch verrät die Heilige auf unserm Bild nichts von jenem

[1]) F. Perez Salazar a. a. O.

[2]) F. Perez Salazar a. a. O.

[3]) Bezeichnung innerhalb des am Boden liegenden Deckels vorn am Rande. Die Jahreszahl 1699 ist freilich schwer mit dem Charakter des Bildes und den oben genannten Daten aus José Juárez' Leben in Einklang zu bringen.

[4]) Welches Ansehen Correa genoß, geht daraus hervor, daß er für würdig befunden wurde, das berühmte Gnadenbild von Guadalupe abzuzeichnen, das dann in Hunderten von Wiederholungen über alle Kirchen des Landes verteilt wurde. Verschiedene Maler des achtzehnten Jahrhunderts: Cabrera, Ibarra, Sanchez und José Rudecindo, waren Correas Schüler. In der Kathedrale von Mexiko findet man mehrere umfangreiche Werke von ihm (Darstellung a. d. Apokalypse, Allegorie der Kirche, Himmelfahrt Mariä u. a.)

seelischen Aufruhr, der älteren Werken eigen ist, vielmehr gibt sie sich, dem veränderten Zeitgeschmack entsprechend, mehr höfisch-gemessen.

Zeitgenosse Correas und Enkel des bereits erwähnten José Juárez war Juan (José) Rodriguez Juárez, geb. am 14. Juli 1675, gest. am 14. Januar 1728[1]). Man verglich ihn den Carracci und nannte ihn gar mexikanischen Apelles, Benennungen, die man angesichts seiner Bilder freilich nicht begreift. Ein San Juan de Dios, lebensgroße stehende Mönchsfigur in der Landschaft, erinnert durch ihren frömmelnden Ausdruck an spanische Bilder des siebzehnten Jahrhunderts, läßt sich übrigens Zurbarans Darstellung desselben Heiligen in der Akademie nicht an die Seite stellen. Das Gegenstück hierzu bietet eine hl. Anna in vornehmer Haltung und von liebenswürdigem Ausdruck, die kleine Maria an der Hand haltend. Die Mutter ist in ein olivenfarbiges Gewand gekleidet, über das ein rostroter Mantel geworfen ist, während ihre Tochter von dunkelblauem Mantel mit feiner Goldstickerei eingehüllt wird. Ruhige Haltung, fern von aller Pose, einfach große Formengebung zeichnen das Bild vorteilhaft aus. Sein flott, wenn auch etwas nachlässig gemaltes Selbstbildnis befindet sich gleichfalls in der Akademie[2]).

José Maria Ibarra, geb. 1688 zu Guadalajara, gest. 1756, war ein Schüler des Juan Correa. Er selbst soll sich den mexikanischen Murillo genannt haben, wir würden ihn lieber als mexikanischen Carlo Maratta bezeichnen. Vier zusammengehörige Bilder mit lebensgroßen Figuren: Christus im Hause Simons, die Blutflüssige, die Samariterin am Brunnen, Christus und Ehebrecherin, zeigen eine glatte, etwas süßliche Malerei im echten Zopfstil. Was Maler älterer Generationen beschäftigte: Eindrucksvolle Licht- und Schattenwirkungen, leidenschaftliche Bewegungen, starke seelische Erregung, leuchtende Farben, verwickelte Figurenzusammenstellung, erscheint hier abgeschwächt, ja verwässert[3]).

Den zweifelhaften Ehrennamen eines mexikanischen Giordano, des berüchtigten Schnellmalers, führt ein anderer Schüler Correas: Miguel Cabrera. Noch unpassender freilich ist der Beiname eines mexikanischen Michelangelo, den man ihm leichtfertigerweise hat beilegen wollen. Von spanischen Eltern in Oaxaca am 27. Februar 1695 geb., gest. zu Mexiko am 16. Mai 1768, hat er die mexikanische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts auf das Nachhaltigste beeinflußt. Cabreras Farbengebung zeichnet sich durch helle, etwas verblasene, schmelzende Töne aus, die dem galanten Zeitalter im alten Europa wie im neuen Hispanien eigen waren. Zwei lebensgroße Heiligenfiguren, hl. Bernhard der Abt und hl. Anselmus, beide dem Zeitgeschmack entsprechend ohne starke Körperbewegung und ohne tiefergehende seelische Empfindung gemalt, bieten in ihrem Zusammenklang von weißen, grauen, hellblauen und himbeerroten Farbtönen ein gutes Beispiel für das neue koloristische Ideal des achtzehnten Jahrhunderts mit seiner berühmten „Morbidezza". Die vielbewunderte

---

[1]) F. Perez Salazar a. a. O. Sein Bruder Nicolas war gleichfalls Maler, geb. 5. Jan. 1667, verh. 8. Sept. 1688, begr. Juli 1734. Ein „Triumph der Jungfrau" des Nicolas ist 1699 datiert.

[2]) Der gewaltige „Altar de los Reyes" in der Kathedrale zu Mexiko mit einer Magieranbetung als Mittelstück stellt die Hauptleistung unseres Meisters dar.

[3]) Andere Bilder seiner Hand in der Kathedrale von Puebla, Darstellungen aus dem Marienleben.

Virgen del Apocalipsis in der Akademie (ca. 1760) ist eine überfüllte Komposition mit Maria als Mittelfigur mit dem hl. Kind auf dem Arm[1]). Auf der Weltkugel schwebend, tritt sie einer Schlange auf den Kopf. Links Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen, rechts Putten mit verschiedenen Sinnbildern (Lilie, Rose, Spiegel). Gottvater in Wolken und Johannes auf Patmos vervollständigen das Bild, dessen weitausgesponnene Symbolik für uns schwer genießbar ist, aber ganz dem Zeitgeist entsprach. Figuren und Sinnbilder, aus irdischer und himmlischer Sphäre gemischt, zeichnerisch und malerisch zusammenzuhalten, war eine Aufgabe, deren sich der Künstler mit Leichtigkeit entledigte, wie außer dem gen. Bilde auch sein hl. Joseph. als Schirmherr beweist. 1753 wurde Cabrera Direktor der Malerakademie in Mexiko, und Akademiker reinsten Wassers im Sinne des Rokoko ist er denn auch gewesen[2]). In seiner Werkstatt beschäftigte er eine große Anzahl von Schülern, ohne deren Mithilfe eine so ausgedehnte Tätigkeit auch nicht zu denken wäre, denn allerorten begegnet man seinem Namen.

Mit Cabrera und seinem Kreis findet die mexikanische Malerei, soweit sie im Geist des Barock, im Geist einseitiger religiös-kirchlicher Gesinnung erzogen und groß geworden war, ihren würdigen Abschluß.

NOCH EINMAL „DIE ENTSTEHUNG DER KREUZFÖRMIGEN BASILIKA IM MITTELALTER"

VON

H. GOLLOB

Es ist schon eine lange Reihe von Jahren her, daß dieses Thema nicht mehr ernstlich ins Rollen gebracht wurde, und doch hat sich während jener Zeit in der Methodik der Kunstgeschichte vieles geändert, daß es sich lohnen mag, auch dieses wichtige Kapitel der Architekturgeschichte von neuem zu durchleuchten. Die Literatur über diese Probleme ist so reichhaltig, daß ich hier nur die wichtigsten Phasen ihrer Entwicklung berühren kann. Die ersten Versuche, die sich mit der Ableitung der mittelalterlichen Basilika aus der forensischen beschäftigten, gaben wenig Aufschlüsse. Die Untersuchung gewinnt erst wirklich festeren Boden, als man in der karolingischen Kunst das erste Stadium des romanischen Kirchenbaues fixierte. Es war Hugo Graf, der in seinem Werke: Opus francigenum. Stuttgart, 1878, jene wichtige Hypothese aufstellte, daß von den großartigen Bauten der Karolingerzeit in Nordfrankreich die neue Idee entsprossen sei und daß sie von dort in die angrenzenden Länder vermittelt wurde. Die Entstehung dieser kreuzförmigen Kirchenform stellte man sich in der

[1]) Nach Rubens' Bild in der Münchener Pinakothek.

[2]) 1766 verfaßte Cabrera eine Schrift, in der er die übernatürliche Entstehung des Gnadenbildes von Guadalupe b. Mexiko bewies.

Zeit, als Graf seine Hypothese verfocht, so vor, daß eine normale gleichschenkelige Kreuzform ins Architektonische übertragen, dadurch zum romanischen Kirchentypus wurde, daß der eine Kreuzschenkel bedeutend verlängert und basilikal erweitert wurde. Es beruht also die Entwicklung nach dieser Auffassung nicht auf einem architektonischen, sondern auf einem fiktiv-symbolischen Problem. Solche symbolische Formen als architektonische Gebilde gab es in der vorkarolingischen Zeit allenthalben. Die Untersuchungen im Sinne Grafs gingen nun dahin, die Verbindung der Symbolik des mehr oder weniger gleichschenkeligen Kreuzes mit der Basilikenform zu eruieren. Er glaubte durch Quellenforschung und durch architektonischen Vergleich den Ursprung dieser Idee in Frankreich im Kreise von Centula gefunden zu haben. Als kunsthistorisch stilistischer Beweis diente ihm, der in jener Frage stets die Hauptrolle spielende Bauriß von St. Gallen. Dieser Bauriß soll gleichzeitig auch die Vermittlungsrolle zwischen Frankreich und Deutschland übernehmen. Denn alle Forschungen suchten nach einem Projekte oder Baue aus der Karolingerzeit, der so systematisch durchgeführt war, daß er alle Vorbedingungen zum mittelalterlichen romanischen Wölbungssysteme enthält, und als bereits vollendete Form erschien die Baurißkirche. Sie ist nach Graf der Beginn des romanischen Kirchensystemes, und er kommt zu dem Schlusse, daß in dieser Kirche ein Wölbungssystem liege, womit er auch eine vollständige Systematisierung der Kirche bestätigen muß. Er sagt: Die Hauptkirche .... zeigt die Kreuzform in regelmäßiger Ausbildung, was allerdings nur aus einem Vergleiche der nicht völlig exakten Zeichnung mit den eingeschriebenen Maßen zu entnehmen ist. Nach dieser beträgt die Breite des Querraumes wie die des Mittelschiffes 40 Fuß. Da für den Querraum eine Länge von 120 Fuß angegeben ist und die Vierung als vollkommenes Quadrat hiervon 40 Fuß in Anspruch nimmt, so ergibt sich eine Breite von 40 Fuß, also ebenfalls eine quadratische Form. Für die Fortsetzung des Mittelschiffes jenseits der Vierung bis zur Apsis enthält der Plan keine Maßangabe, da ihre Länge in der Zeichnung jedoch mit der Länge der Kreuzarme übereinstimmt, so wird auch für diesen Raum die Quadratform angenommen werden dürfen" (Graf, Opus francigenum, 1878).

Diese Auslegung der Baurißkirche und diese Hypothese wurden zuerst geteilten Sinnes aufgenommen. So brachte schon anfangs die Tatsache eine Störung, daß man im Mittelalter den Begriff der Kreuzform auch auf die Tauform übertrug und die Bauten, auf die Graf in seiner Arbeit hinwies, darüber unentschieden oder eher auf die Tauform schließen ließen. Dieses und anderes waren die Ursache, warum der Quellennachweis in der Hypothese sehr bald angefochten wurde und wie der Diskurs zwischen Graf und G. Dehio im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XV und XVI zeigt, nicht aufrechterhalten werden konnte. So blieb also als Beweisobjekt nur jener Teil der Hypothese übrig, der sich mit der Baurißkirche beschäftigt. Über die Frage, ob die Kirche überhaupt einem Wölbungssystem unterliege, wurde nie debattiert, da man stets ein solches in ihr zu konstatieren glaubte. Es stellte sich dabei aber immer heraus, daß die Zeichnung offenbar nicht mit den Maßen, die Graf angab, übereinstimmen konnte, und das führte zu einem Angriff von Seiten Dehios, der in Analogie zu dem Bau von Fulda das Langhaus in ein 3-Arkadensystem ein-

ordnen wollte. Dieses entsprach nach den Maßen 40 : 36 eher einem Quadrat als die Graf'sche Auffassung in der Auslegung der Maße des Langhauses, wo 40 : 24 pedes zusammengenommen wurden. Außerdem brauchte man nicht wie jene Forscher, die das 2-Arkadensystem in den Plan hineinsehen wollen, damit rechnen, daß im Westen des Langhauses ein unzusammenhangloser freier Raum unsystematisch angegliedert sei. Zu einer Lösung konnte dieses Problem der architektonischen Grundrißgestaltung nie kommen, solange man in ihr eine Systematik im Sinne eines Wölbungssystemes suchte, da die Maße und die Zeichnung sich dabei widersprachen. Darum erkannten neuere Forschungen von Effmann, daß die Zeichnung vielleicht allein das Moment sei, nach dem man sich in der Beurteilung des Planes richten solle. (Effmann: Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden, Bd. I, S. 162; „Die hohe Bedeutung des Planes von St. Gallen steht außer Frage, aber zu den darin festgelegten Errungenschaften vermag ich mit Dehio-Bezold die mathematisch-abstrakte Durchführung der Kreuzesgestalt deshalb nicht zu rechnen, weil ich die Zeichnung für bestimmend ansehe. Wäre das nicht der Fall, so wäre der dem Zeichner vorschwebende Baugedanke nur in den Maßangaben zum Ausdrucke gelangt, die Zeichnung selbst aber gäbe ein völlig falsches Bild. Das erscheint aber ausgeschlossen. Die Bedeutung des Planes liegt in seinen Verhältnissen und nicht in den beigeschriebenen Maßen, für deren mangelnde Übereinstimmung unter sich wie mit der Zeichnung es bislang an einer ausreichenden Erklärung fehlt. Auch die Annahme Grafs, daß die Zahlen von einer anderen Hand als die Zeichnung herrühren, bietet eine solche nicht").

Dadurch stellt sich Effmann aber auf den entgegengesetzten Standpunkt wie seine Vorläufer und trennt die Zeichnung von den Maßen, welch letztere er als Ausgangspunkt genommen haben möchte. Doch leuchtet bereits aus seinen Worten hervor, daß er darauf hinaus will, auf einem anderen Wege als den der „mathematisch-abstrakten Durchführung" von Systemen die Lösung des Baurißproblemes zu suchen. Alle diese Untersuchungen bringen nämlich als Endresultat eine Rekonstruktion, die wesentlich verschieden ist von dem Originalplane. Diese Hypothesen arbeiten also letzten Endes gar nicht mit dem Originale selbst, der nach meinem Dafürhalten zu einer ganz anderen Lösung führt.

Betrachten wir die Originalbaurißkirche und stellen wir die auf dem Baurisse angegebenen Maße zusammen, so sehen wir, daß es eigentlich viel weniger sind, als Graf und Keller angeben. Diese Maße beziehen sich alle nur auf das Langhaus, während im eigentlichen Sanktuarium keine einzige Maßangabe steht. Es dürften darum nur die von Keller angedeuteten Maßangaben die Quelle sein, woher Graf die quadratische Ausbildung des Kreuzungsraumes entnommen hat. Die tatsächlich vorhandenen Maßangaben lauten:

1. ab oriente ad occidentem longitudo ped. 200
2. latitudo interioris templi ped. 40
3. „ utriusque porticus ped. 20
4. bis senas metire inter- que columnas ordine quas constituisse decet.

Von diesen Maßangaben berichten die ersten drei, daß die Seitenschiffe halb so breit sind, als das Mittelschiff. Dies ist eine Erscheinung, die wir auch bei anderen

im idealen, aber nicht quadratischen Schema erbauten Kirchen des frühen Mittelalters finden (Seligenstadt, Como), die alle Vorbedingungen enthalten, die ein quadratisches Schema anscheinend verlangt. Doch das quadratische Schema selbst im Kirchenbau müßte sich jetzt in der Verwendung dieser Maße auf die quadratische Fläche als Grund für das Wölbungssystem geltend machen; aber wie ein lautes Versagen klingt dann die vierte Maßangabe, daß die Stützen je 12 Fuß voneinander abstehen sollen, eine Zahl, die in gewiß keinem irgendwie quadratischem Verhältnisse zu den vorhergehenden steht.

Diese letzte Maßangabe war die Ursache, warum Dehio das Drei-Arkadensystem in den Plan hineinlegen wollte, aber wie in der Literatur bereits öfters betont wurde, erhalten wir auch auf diese Art kein rechtes Bild, da der Lichtraum viel zu eng würde. Man könnte sich schließlich denken, daß vielleicht der Zeichner des Planes in den sonstigen Maßangaben von Säulenkern zu Säulenkern, diesmal aber von Basisrand zu Basisrand gerechnet habe. Doch abgesehen davon, daß man wohl kaum ein so verschiedenes Messen annehmen kann und der Ausdruck constituere doch von aufstellen direkt spricht, ergibt sich keine gute Raumvorstellung, wenn bei einer Basislänge von 8 Fuß (eine große Breite für einen Teil einer Innenarchitektur) die Distanz bloß 12 Fuß betrüge. Allerdings ist noch eine Ungenauigkeit in der Zeichnung, da die Distanz der Säulen in der Zeichnung selbst zu lang angegeben ist. Sie kommt nämlich fast der Porticusbreite gleich. Ebensowenig wie im Langhaus dürfte im Sanktuarium-Ausbau das quadratische System eingewirkt haben. Die Grafsche Rekonstruktion gibt ihn als einen Raum, der aus vier vollständig kongruenten Quadraten besteht. Sie nimmt die Vierung als Quadrat, was mit dem Plane übereinstimmt. Ebenso sollen aber auch die Fortsetzungen in die Querschifffflügel Quadrate zu 40 pedes sein, aber keiner ist wirklich 40 pedes breit. Es müßte ja in diesem Sinne die Querhausausladung ebenso breit wie das Seitenschiff sein, falls die Breite auch 40 Fuß betragen würde; sie ist aber in Wirklichkeit viel schmäler.

Die Fortsetzung des Langhauses stellt sich Graf ebenfalls als Quadrat vor, und zwar nimmt er es in einer Länge dem in dem Innenraume gezeichneten Bande entlang bis zum Ende der Apsis. Er läßt von diesem Standpunkte aus die Apsismauer in einer Linie bis zur Vierung verlaufen und negiert dabei aber vollständig den von dem breiten Arkadengang abgeschlossenen Raum. Wenn man nun dieses breite, vom Arkadengang eingeschlossen gezeichnete Band näher betrachtet, dürfte man wohl nicht den Eindruck haben, daß es sich um eine Mauer handelt, da ja dadurch ein offener Zugang zum Bibliotheksraum führt. Auch könnte man sich kaum vorstellen, daß dieser Arkadengang an der Innenseite dem Sanktuarium zu geschlossen sei, wenn man sich die ganze Sache aufgebaut vor Augen denkt. Man kann vielmehr nichts anderes annehmen, als daß dieser Arkadengang an eine Außenmauer angelehnt ist, an welche die beiden Räume: Bibliothek und Sakristei angebaut sind. Daß die beiden letzteren Anbauten sind, dürfte der unorganische Zusammenhang bei der Apsis beweisen. Die Apsis setzt in anderer Breite an, als das in den Längswänden des Arkadenganges laufende Band; dieses Band hat die gleiche Breite wie die Platte vor der letzten Stufe am Aufgange zum ober der Krypta gelegenen Teile des Sanktuariums. Es dürfte

auch nichts anderes sein als eine Stufe oder Platte vor dem Arkadengang. Die Apsis selbst aber ist durch die Art ihrer Anfügung als angesetzt zu denken und erscheint z. B. noch bei Mabillon stark hufeisenförmig auf den Wandelgang aufgezeichnet. Infolgedessen ist der Kern des Kirchenraumes eben durch die Außenwand dieser Arkade gegeben. Der hier eingeschlossene Raum mit dem Hochaltare ist genau in der Breite von 40 pedes weitergeführt, hat aber eine andere Längenerstreckung, die wir bei der nicht exakten Durchführung der Maße nicht in pedes angeben können, doch ist dieses Maß noch für die Abteilung der Querschiffflügel genommen. Die Querschiffflügel sind, soweit sie von Mauer oder Schranken umgeben sind, vollständig kongruente Räume zu Fortsetzung des Langhauses über das Querhaus hinaus. Dazwischen schiebt sich der in gleicher Breite wie der Arkadengang laufende Zugangsraum zu den Seitenkapellen und zur Krypta ein. Bei der Untersuchung der architektonischen Angliederung der Querschiffflügel kann man nun die originelle Beobachtung machen, daß eigentlich ihr Aufbau gar keine Rücksicht auf das Vierungsquadrat nimmt. Mißt man nämlich die beiden Querschiffflügel vom Vierungsquadrate aus, so findet man keine Übereinstimmung der Längenmaße weder zum Vierungsquadrate noch zum erhöhten Sanktuariumsraum im Osten. Die Querschiffflügel sind aber jenseits der Fortsetzung des Arkadenganges in den Sanktuariumsraum, wie schon gesagt, soweit sie von Mauer oder Schranken umgeben sind, vollständig kongruente Räume zum östlichen Sanktuariumsflügel. Es ist vielleicht nicht uninteressant, daß Mabillon, der noch nicht den streng geometrischen Gedanken der Geistesrichtung des 19. Jahrhunderts hineinlegen konnte, wie man es seit Keller tat, bei seiner Angabe den quadratischen Schematismus gar nicht kennt. Er konstruiert sogar mit peinlichster Genauigkeit das Sanktuarium nach diesen vom Vierungsquadrate unabhängigen Maßen, was ja Keller in seiner Reproduktion auch geben mußte, wenn er freilich in der Beischrift seiner Ausgabe eine Länge von 120 pedes für das Querschiff annahm.

Es ist auffallend, daß im Langhaus die Zeichnung so ungenau ist, während doch das Sanktuarium exakt durchgezeichnet ist; aber es dürfte der Gedanke des Autors ganz klar zum Ausdrucke kommen, wenn er in der ungenauen Zeichnung des Langhauses gleichsam zur Korrektur dafür die Maße hineinschreibt. Es ist natürlich nicht ratsam, ein Maß von dort in den Sanktuariumsraum zu übertragen, da sie ja im Butikum selbst in bezug auf die zeichnerischen Einheiten ungleich sind. Man könnte höchstens das durch die Maße richtiggestellte Langhaus rekonstruieren, das dadurch nur eine noch breitere Gestalt erhält. Das Sanktuarium ist aber in seinem Aufbau dadurch sehr wichtig, weil es die drei Hauptmaße enthält, nach denen die übrigen Gebäude des ganzen Planes konstruiert sind. Es sind dies:

1. das Vierungsmaß zu 40 pedes
2. die dazu in keinem Verhältnisse stehende Länge des ganzen Querschiffes
3. das Einzellängenmaß, das ja dem Querschiffflügel wie dem erhöhten Chorraume gemeinsam ist.

So dürfte der Baugedanke, der in der Ausbildung des Sanktuariumraumes liegt, die Frage hervorrufen, ob es denn in Wahrheit die Kreuzförmigkeit ist,

die eine solche Form erzeugt, oder etwa vielmehr eine merkwürdige dreicellige Ausbildung des Sanktuariums?

Bei den kreuzförmigen Bauten ist doch gerade der Bezug der Kreuzschenkel zum Mittelraume das Ausschlaggebende und eine solche Komplizierung mit einem freien Raume zu beiden Seiten des Vierungsquadrates in einer Zeit, wo diese Form zum ersten Male zur Geltung gelangen sollte, ist wohl undenkbar. Von diesen drei Räumen ist der mittlere besonders betont durch die aufgesetzte Apsis und durch den Arkadengang, der in seiner breiten offenen Fortsetzung als Schranke aber den Vierungsraum einschließt. Dadurch erscheint der östliche Flügel gegenüber den Seitenflügeln gleichsam nur nach Osten verlängert, denn da die beiden Räume: Vierungsquadrat und der östliche Chor von einer Umfassung gerahmt sind, macht es den Eindruck, daß der Mittelteil des dreiteiligen Sanktuariums nur um ein Stück nach Osten hinausgewachsen sei.

So könnten wir hier bereits ein wichtiges Gliederungsprinzip der mittelalterlichen Architekturentwicklung konstatieren, das in der Zukunft eine konsequente Steigerung erfuhr und seinen höchsten Gipfelpunkt in der Gotik fand.

Durch dieses architektonische Bild, das uns die Baurißkirche in ihrer unveränderten Originalgestalt bietet, löst sie sich aus der Sonderstellung heraus, die ihr eine Reihe von Forschern zuteilten. Denn diese dreiräumige Chorausbildung, bei der der regelmäßigen idealen Anlage der ganzen Kirche entsprechend, die Räume kongruent ausgebildet sind, verbindet sie mit den übrigen uns aus dieser Zeit erhaltenen kirchlichen Denkmalen. So erscheint diese Chorausbildung auch bei der 815, also fast gleichzeitig entstandenen Einhardtbasilika im Odenwalde. Besteht bei der Baurißkirche die Abtrennung der drei Sanktuariumsräume anscheinend nur teilweise aus Mauern, sonst aber aus Schranken, so finden wir dieses System bei der Einhardtbasilika durch Mauerfundamente deutlich bewiesen. Die Auflösung dieser drei Altarräume vollzieht sich hier in der Form, daß sie dem Langhause zu mehr offen stehen als sie selbst untereinander. Ebenso zeigt die Einhardtbasilika ein Verlängern der Mittelcella nach Osten, doch nicht in dem Maße wie auf dem Plane von St. Gallen. In ähnlicher Weise wie auf der Baurißkirche ist die Apsis an die vorgerückte Mittelcella aufgesetzt. Analogien zeigt der übrige Bau: irgendwelches System im Aufbau des Langhauses darf man hier auch nicht verlangen, ja diese Kirche ist noch willkürlicher, da nicht einmal die Seitenschiffe in irgendeinem Verhältnisse zum Mittelschiffe stehen. Die beiden Querschiff-Flügel der Einhardtbasilika sind untereinander kongruente Quadrate, die hier aber ebensowenig wie die untereinander kongruenten Rechtecke der Baurißkirche in irgendeinem Maßverhältnisse zum Langhause liegen. Auch sind hier wie dort die Querhausausladungen nur sehr mäßig und ohne irgendwelches Maß in bezug auf die Seitenschiffe, während man bei Baurißkirche manchmal die irrige Vermutung aufstellte, daß eben diese Querausladung eine Seitenschiffsbreite beträgt. Ähnlich ist auch in beiden Fällen die Massigkeit des Langhauses. Hingegen besitzt die Einhardtbasilika etwas, was in anderer Form als die Baurißkirche den erwachenden Gedanken der neuen Kreuzförmigkeit kundgibt. Er liegt nicht im kettonischen Aufbau, sondern in den Fundamenten der Krypta, welche uns eine Kreuzförmigkeit mit langen Kreuz-

armen zeigt. Es ist dies eine andere Form als die der italienischen Kreuzkirchen, auf die Graf in seiner Abhandlung hindeutet, sondern eine Art, die auf Bauten wie Würzburg oder Hersfeld erinnert, bei denen auch die Querhausausladungen in keinem Verhältnis zum Vierungsquadrate stehen. Diese Beobachtungen lehren uns, daß in der Längsrichtung der Mittelcella die weitere Ausbildung der Kreuzförmigkeit liegen mußte und in dieser Bewegung ist auch die Baurißkirche der Einhardtbasilika voraus.

Ich glaube auch hinsichtlich der Chorausbildung auf die oberitalienische Kirche St. Abondio bei Como aufmerksam machen zu können. Die Datierung ihrer Fundamente ist allerdings sehr schwankend, doch werden sie in allen Fällen als vorkarolingisch angenommen. Es fiel oft auf, daß die beiden Querschifffflügel als quadratische Räume in gar keinem normalen, geometrischen und Raumverhältnisse zum Langhause stehen, eine Eigenheit, die hier noch mehr Bedenken erregte, wenn man die verhältnismäßig schwache Verlängerung der Mittelcella damit vergleicht. Diese ganze Ausbildung der drei Chorcellen wie die Gestalt der Mittelcella selbst, die Kongruenz der Seitencellen sowie die Art der Abtrennung der Sanktuariumsräume untereinander, ihre Rücksichtslosigkeit gegenüber der Gestaltung des Langhauses gibt uns ein recht gutes Bild eines noch früheren Übergangsstadiums. Die Proportionen des Baues von St. Abondio zeigen eine Bildung, die uns deutlicher beobachten lassen, daß sich bei dieser Chorausbildung von selbst Kreuzförmigkeiten ausbilden, die aber gerade hier unmöglich auf einer fiktiven Idee des Kreuzförmigen beruhen, sondern aus der architektonischen Entwicklung folgern; denn obwohl die Seitenflügel ganz quadratisch und ziemlich umfangreich sind, so findet der Baumeister doch nicht den Gedanken, die Mittelcella in diesem Sinne zu formulieren, sondern sie bleibt in der normalen breiten Form, ähnlich wie wir es bei den früheren Bauten sahen. Effmann (Centula) will diese Seitenflügel als später angebaut bezeichnen, doch dagegen spricht ihre tektonische Verbindung. Auch war diese Art der Angrenzung damals und in der Folgezeit gebräuchlich. Denken wir nur, um ein bekannteres Beispiel anzuführen, an die im Jahre 961 erbaute Kirche von Gernrode, wo wir es gewiß nicht mit Anbauten zu tun haben.

Geben uns diese Kirchen ein ganz charakteristisches Bild einer bestimmten Architekturentwicklung, so führt uns ein Rückblick in die frühere Zeit zum Ursprunge dieses baulichen Vorganges. Es verdeutlicht z. B. die bekannte Kirche von Silchester eine noch größere Geschlossenheit der drei Sanktuariumsräume. Bei ihr sind die drei Cellen untereinander vollständig abgetrennt und bilden doch schon durch das Einziehen des Langhauses eine Art Querhausausladung. Das ganze Sanktuarium nimmt bedeutend mehr Raum ein als der übrige Teil der Kirche, was man bei den karolingischen Bauten nicht mehr finden kann. Dieses Kirchlein gibt uns zugleich auch einen Beweis für den frühen Ursprung und die weite Verbreitung dieses Dreicellensystemes. In Silchester fehlt aber die Verlängerung der Mittelcella vollständig, welche Eigenart wir bei der Entwicklung der Karolingerzeit erst langsam beobachten konnten. Und doch gibt es noch in der frühen Karolingerzeit Kirchen, die uns die einfachste Form dieses Dreicellenraumes in der Grundform bieten: die ausgegrabene Kirche zu Münster in Graubünden oder die zu Lorsch, ferner die kleine Kapelle zu Aachen. Hier kann

man von keinerlei Entwicklung dieser drei Cellen sprechen, aber ihre Besonderheit liegt eben darin, daß der Sanktuariumsraum aus drei gleichen Cellen besteht. Gerade diese Gestalt der letztgenannten Bauten läßt uns den Zusammenhang und den Ursprung einer Reihe westgotischer Kirchen aus Spanien ersehen, die aus dem frühen Mittelalter stammen. Sie sind augenfällig aus dieser Urform hervorgegangen. So etwa: St. Adriano in Tunon, San Salvador in Priska, San Miguel de Eskalada, S. Miguel de Lino. Diese spanischen Kirchen kennen aber das an den früher besprochenen Bauten sich ausbildende Abgliedern des Langhauses vom Sanktuarium nicht, das in seiner Entwicklung so aussieht, als hätten wir ein Einziehen der Seitenschiffe des Langhauses vor uns. Wenn z. B. so das Kirchlein Val de Dios aus dem 9. Jahrhundert eine verlängerte Mittelcella aufweist, so kann hier trotzdem nie die Kreuzförmigkeit zum Durchbruche kommen, weil das Langhaus an diesem Gliederungssystem nicht teilnimmt. Durch diese spanische Form gelangen wir zu den zahlreichen dreicelligen afrikanischen und syrischen Kirchen aus dem frühen Mittelalter, doch kann man hier ersehen, daß die kreuzförmige, romanische Basilika nicht aus dieser Gegend nach dem Norden übernommen ist, denn gerade die den nördlichen Bauten eigene Gliederung der Chorcellen fehlt dort, ebenso das Auflösen der Cellen untereinander. Im Gegenteil, die Seitenräume werden immer schmäler und zu Bibliothek und Sakristei herabgedrückt, nehmen also an der architektonischen Entwicklung des Innenraumes gar nicht teil. Vielleicht gehen sie auch in ihrem Ursprunge auf eine andere Grundform zurück als die abendländischen Bauten, wo man hauptsächlich in Frankreich, Deutschland und England diese Verlängerung der Mittelcella bis in die Gotik hinein verfolgen kann. Es wird in jenen Ländern dieser Gedanke soweit durchgeführt, daß der einst ganz im Osten liegende Querraum faßt bis gegen die Mitte der Kathedrale herabrückt. Läßt sich vielleicht auch nicht so bestimmt konstatieren, wo diese Chorentwicklung faktisch ihren Ausgang genommen hat, so geben aber doch die Einhardtbasilika, die Baurißkirche wie die Kirche von Lorsch insofern einen ganz einheitlichen Eindruck, falls man die Zusammenstellung dieses massigen Langhauses mit dem hochhinaufgerückten Sanktuarium vergleicht. Sie zeigen auch am schönsten die großartige architektonische Wandlung dieser Zeit, die sich gerade dadurch als eines der wertvollsten Kunststadien in der Geschichte der Baukunst erweist. Sie setzt allerdings auch eine eminent tiefgehende Kunstbewegung und eine ebenso große künstlerische Fähigkeit der Germanen voraus.

Alle diese Kirchen haben wohl mit den meisten italienischen Basiliken mit dem schmalen Querschiff, die nach K. Langes Untersuchung aus der forensischen Basilika entstanden, nichts zu tun. Hingegen zeigt die früher entwickelte Urform mit dem dreicelligen Sanktuariumsraume eine starke Ähnlichkeit mit dem etruskisch-römischen Tempel und man kann mit einer gewissen Sicherheit annehmen, daß diese Form von der christlichen Kirche einfach übernommen wurde.

Einen monumentalen Beweis, daß in Rom selbst auch bodenständig diese besprochene Sakralbauform aus der Antike übernommen wurde, gibt uns die unmittelbar neben dem Forum romanum stehende Kirche Sta Maria Antiqua. Sie war bereits Jahrhunderte vor dem Plane von St. Gallen eine der gefeiertsten Gotteshäuser Roms.

In besonders feiner Proportionierung ist in ihrem dreicelligen Sanktuarium die Mittelcella durch breitere edlere Formen hervorgehoben. Die Cellen sind untereinander stark abgetrennt und das Langhaus sondert sich im Baue wieder ganz selbständig vom Chore. Gerade hier wird uns der Gedanke so deutlich sichtlich gemacht, daß, wie im alten Tempel, die Cellen allein das Allerheiligste waren und das andere nur für die heiligen Handlungen bestimmt war, die mit den Gläubigen an und für sich zu tun hatten. Mögen diese wundervollen Formen von Sta Maria Antiqua noch so begeisterungswürdig und in der feinsinnigsten Weise den Grundzug einer großen architektonischen Entwicklungsmöglichkeit in sich tragen, so müssen wir uns doch wieder nach dem Norden zurückwenden, wo wir Jahrhunderte später den Ideenherd fanden, der aus diesen Prinzipien eine neue Architektur hervorbrachte, die vollkommen andere Wege wies. Dadurch gewinnt die nordische Kunst der Karolingerzeit so recht seine wahre Bedeutung, denn hier entstanden daraus jene neuen Formen, aus denen wie wir sahen, die kreuzförmige romanische Kirche rein architektonisch wie von selbst erstand.

Diese formale Entwicklung hatte aber eine Folgeerscheinung, die selbst wieder für die Zukunft eine starke Beschleunigung dieses Wandlungsprozesses hervorrufen mußte. So wurden, wie wir sahen, durch das Hinausschieben der Mittelcella nach Osten die seitlichen Cellen natürlich immer mehr zum Langhause herabgesenkt. Sie lösten sich nun immer mehr zu diesem auf. Dadurch bildet sich einerseits sukzessive das frei mit dem Langhause verbundene Querhaus, das vollständig organisch mit der Mittelcella und mit dem Langhause verwachsen ist. Andererseits tritt durch dieses Auflösen, wie wir es bei der Baurißkirche und der Einhardtbasilika vor uns haben, sofort die Tatsache ein, daß sich die Idee des Kultraumes aus dem Bereiche des ehemaligen Dreicellenraumes nun auch in das Langhaus verbreitet. Dies läßt sich ja quellenmäßig belegen. Die ganze Kirche wurde nun als Kultraum behandelt. Es ergoß sich eine Schar von Altären, die früher nur im Chor standen, in das Langhaus. Damit hatte sich selbstverständlich auch der ganze Schwerpunkt der Kirche in deren Mitte verschoben. So finden wir in Centula, Werden, Fulda wie auf der Baurißkirche den großen Kreuzaltar in der Mitte des Langhauses. Der wichtigste Moment bei diesem Ereignisse war für die zukünftige Entwicklung der Basilika, als sie von dieser neuen Orientierung ausgehend zentralisiert wurde. Von einem Einflusse der Palastkapelle zu Aachen kann man hier nicht sprechen, wie es oft geschah, denn diese Zentralisierung folgert ja aus der architektonischen Veränderung der Basilika von selbst. Die Orientierung vom Zentrum des neugewonnenen Kultraumes, nämlich dem Langhause ausgehend, hatte viele bauliche Neuerungen zur Folge. Man kann sie an Hand von Quellen fortlaufend verfolgen: in Centula stand schon der Kreuzaltar in der Mitte, aber man hatte noch keinen Westchor; in St. Gallen ist schon ein kleiner Westchor, aber noch keine Westkrypta usw. Die Angliederung eines zweiten Querschiffes war eine leicht erklärliche Ausbildung des zweiten Chores. Zwar scheint seine Entstehungsart bzw. sein Zweck noch oft ein recht verschiedener gewesen zu sein. Es handelt sich schließlich doch nur um ein rein abstrakt architektonisch entwicklungsgeschichtliches Phänomen, da man die beiden Seiten der Kirche symmetrisch ausbilden wollte. So wurde z. B. nach Effmanns Untersuchung in Centula dieser Westchor als Atrium

verwendet. Sehr deutlich ist dieses Übergangsstadium bei der Baurißkirche. Dort werden im Westen der Kirche zwei ungefähr quadratische Anbauten aufgeführt, die gleichmäßig auf beiden Seiten aus der Westfront vorspringen, ohne noch bestimmten Zwecken zugeführt zu werden.

Eine neue Bauerscheinung ist auch das Auftreten der großen Atriumanlagen und vielleicht ist dies dadurch zu erklären, daß durch das Einbeziehen des Langhauses in den Sanktuariumsraum der eigentliche Vorraum für die Volksmasse verlorengegangen war und sich vorübergehend das Bedürfnis einstellte, einen Ersatz dafür zu gestalten. Diese Anlage ist auf dem Baurisse noch sehr klein im Verhältnis zu den großartigen Atriumwestwerkanlagen von Centula, der Einhardtbasilika, Werden oder etwa der erbauten Kirche von St. Gallen. Die großen Atrien verschwinden aber bald wieder und es macht ihr Auftreten nur den Eindruck eines zeitweiligen Schwankens. Doch ändert dies an der Tatsache nichts mehr, daß der ganze Kirchenraum, d. h. Chor und Langhaus, für die Zukunft Kultraum bleiben. Vielleicht hängt mit einer gewissen Scheu vor den im Langhause nun zerstreuten Altären die Erscheinung zusammen, daß jetzt vorübergehend wie in altchristlicher Zeit diese Altäre von einem großen Schrankenapparat von dem Durchgange durch das Volk abgetrennt werden. So erklären sich aus dieser architektonischen Entwicklung des Kirchenbaues viele höchst merkwürdige Neuerungen, die in jener Übergangszeit auftreten und die man bisher (vgl. z. B. Holzinger Doppelchöre, Effmann: Westwerkanlagen, Dehio usw.) nur aus rituellen Bedingungen ableiten konnte.

Eine neue Phase in der Entwicklung trat in dem Augenblicke ein, als durch die Ausbildung der Dreicellenanlagen die Kreuzform, die von allem Anfange in der Chorausbildung steckte, als architektonisches Gebilde zum Durchbruche kam und dann bewußt als selbständige Idee verarbeitet wurde. Es entstanden jedoch Kreuzformen, die ganz anders aussehen wie die alten kreuzförmigen Kirchen im Orient, Italien oder Frankreich. In ihrer übertriebenen Gestaltung, wie z. B. in Würzburg, Hersfeld usw., künden sie das Erwachen einer neuen Idee. Wichtiger aber für das Einsetzen des Wölbungssystemes ist nicht so sehr diese Kreuzförmigkeit als die Vorbedingung, daß der ganze Kirchenraum selbst als architektonisches Ganzes gleichwertig herausentwickelt war. Den Bauten, die die Kreuzförmigkeit auf Grund eines quadratischen Verhältnisses der Chorräume zum Mittelquadrat konstruieren, konnten erst dann entstehen, wenn der Gedanke an die Dreicelligkeit der ursprünglichen Anlage in diesem Ideenkreise ganz vergessen war. Das war aber dann möglich, wenn der Querraum ganz aufgelöst einen einheitlichen Raum gab, den man von einem Kernpunkte aus konstruieren konnte. Das Wölbungssystem formte sich dann die ganze Gestalt, von einem neuen mathematisch-abstrakten Geist beherrscht, zu einer idealen, vom Grundquadrate ausgehenden Anlage aus.

Ganz unrichtig ist es aber, wenn man mit dem Gedanken einer solchen quadratischen Kreuzförmigkeit an die Anlage der St. Gallener Baurißkirche herantritt und schon in ihr dieses System sucht. Sie gehört einer Entwicklungsstufe des Kirchenbaues an, die andere Ideale beherbergt.

LAGE UND REKONSTRUKTION DER KURFÜRSTLICHEN KUNSTKAMMER IM SCHLOSS ZU DRESDEN

(ZUR GESCHICHTE DES GRÜNEN GEWÖLBES UND BAUGESCHICHTE DES SCHLOSSES)

VON

WALTER HOLZHAUSEN, DRESDEN

Mit 2 Abbildungen

Das „Grüne Gewölbe" zu Dresden ist in der von August dem Starken angelegten Form eine der ersten kunsthandwerklichen Sammlungen mit System, Übersichtlicheit in der neu danach angelegten Aufstellung und Einheitlichkeit des Materials. Es ist also eins der ersten Museen im heutigen Sinn. In den Jahrzehnten nach dem Schloßbrande (1701) teilte der König die Bestände der Kurfürstlichen Kunstkammer auf, um damit den Grund zu neuen Sammlungen zu legen und sie durch eigene Sammeltätigkeit bedeutend zu erweitern. Die Kunstkammer des Kurfürsten August I.[1]) war ihrerseits wieder eine der ersten größeren Kunst- und Kuriositätensammlungen der deutschen Renaissance[2]). Nach dem ersten Jahrzehnt des XVII. Jahrh. begann man zur besseren Besichtigung bei wachsendem Fremdenverkehr auch in ihre Aufstellung eine gewisse Einheit in der Zusammenstellung der Arten zu bringen. Mit ihrer planmäßigen Durchführung ist der Name des Mathematikers und Kunstkämmerers Lucas Brunn verknüpft. Er arbeitete seit 1621 entsprechende Vorschläge aus[3]). Ihre Durchführung erlebte er nicht mehr. Er starb 1628.

Die hinterlassenen Schätze der Kunstkammer sind wiederholt Gegenstand intensiver kunstwissenschaftlicher Bearbeitung, auch im organischen Zusammenhang mit der Örtlichkeit ihrer Aufstellung gewesen. Man hielt sich dabei eng an die Angaben der so gut wie vollständig erhaltenen Inventare. Von einem solchen ersten Versuch Grässes[4]) scheint Hantzsch in seiner umfangreichen und erstaunlich sorgfältigen Studie über die ältere Geschichte der Kunstkammer auszugehen[5]). Er sucht ein möglichst sinnfälliges Bild von ihr zu geben, indem er die Angaben der Inventare und Archive in Bilder der Vorstellung übersetzt, um so durch die Anschauung von Raum zu Raum

---

[1]) Schlosser, Kunst- und Wunderkammern der Renaissance.

[2]) Gegründet 1560. „Kurtzer Bericht Über das hohe Regal-Werck Der Churfürstlichen Sächsischen Kunst-Kammer von . . Tobias Beuteln, Ao. 1670." Hauptstaatsarchiv Dresden. Loc. 9835.

[3]) Merkwürdigerweise macht Gabriel Kaltemarkt bereits im Jahr 1587, dem der Entstehung des prächtig ausgestatteten ersten Inventars, in seinem „Bedenken, wie eine Kunste Cammer aufzurichten seyn möchte," den Vorschlag, „die Instrumenta zur Musica, Astronomia, Geometria, Item Probier, Goldschmidt, Bildhauer, Tischer, Dressler, Balbier und andere werckgezeuge von der Kunst Cammer abzusondern. Dann weil solche nicht das Werck, sondern nur Instrumenta . . . So seint die an sonderliche orte, und welche zu den freyen Künsten gehörigk, nahe oder bey der Librarey" einzuordnen. Also der Versuch einer Theorie zur Anlage einer Kunstkammer — H.ST.A. Loc. 9835. Die erwähnten Inv. im Grünen Gewölbe.

[4]) Zeitschrift für Museologie II. 1879.

[5]) Hantzsch, Beiträge zur älteren Geschichte der kurfürstlichen Kunstkammer zu Dresden. in: Neues Archiv für Sächs. Gesch. u. Altertumskunde 1902. S. 220.

gleichzeitig den Gegenständen gerecht zu werden. Aber die kritische Frage nach der Lage der Kunstkammer im Baukörper stellt er nicht. Er sagt im Grunde nichts über sie aus, während seine genaue Arbeitsweise ihn vor Widersprüchen zum Inventar (und zum Tatbestand) bewahrt.

Man suchte dann die Kunstkammer im zweiten Stock des Westbaues, der Meinung, daß August der Starke dort gegen 1722 die Räume der Kunstkammer in seine Prachtzimmerfolge umgewandelt und die Kunstkammer in die Räume des Erdgeschosses verlegt habe. Nach Gurlitts Mitteilung [1]) setzt sich die Prachtzimmerfolge aber aus den „ehemaligen Brandenburgischen Gemächern" zusammen, wie einzelne davon noch heute heißen.

Der Nachweis der Lage der Kunstkammer hat schon deshalb Interesse, weil er mit seinen Folgerungen Licht in Teile der Baugeschichte des Schlosses wirft. Denn man weiß, daß im Geschoß unter ihr die Kurfürstlichen Gemächer [2]), „neben" ihr die Bibliothek, im selben Geschoß das Frauenzimmer und über ihr die Anatomiekammer lag. Es mag gleich hier erwähnt werden, daß es keine Nachricht über einen Wechsel der Lage der Kunstkammer bis zum Schloßbrand gibt.

Das Material zur Klärung und Beantwortung liegt in den Zusätzen der Inventare, den zeitgenössischen Mitteilungen, Plänen und der Untersuchung des Modells des Schlosses im Dresdner Altertumsmuseum. Es ergänzt sich gegenseitig; die gewonnenen Schlüsse identifizieren sich mit dem Baubefund.

Als wichtigste zeitgenössische Quellen [3]) kommen die Mitteilungen Hainhofers [4]) von seiner Dresdner Reise 1629 und aus Wecks Chronik 1680 [5]) in Betracht. Hainhofer spricht über die Kunstkammer als von einem Vorgemach und 6 Räumen, „im sechsten Gemach der mineral Zimmer" [6]).. und sagt, „aus der Kunstkammer hat uns (der Diener) gegenüber in die Churfrl. Bibliothecam von vier conclavibus oder musaeis . . . geführt". Er beschreibt die Anatomiekammer . . „ob der Kunst Cammer, under dem Dach" . . . Wecks Chronik gibt die klarste, übersichtlichste, wirklich brauchbare Schilderung der Kunstkammer und der den Besucher interessierenden Sehenswürdigkeiten. Es heißt da: „Ohnweit der Kunst-Cammer und zwar im nechsten darüber gelegenen Tabulat, ist eine Anatomie-Cammer" und „Sonst ist . . . . ein Steinern zwar absonderliches, jedoch ans Schloß gehängtes und zu selbigem gehöriges Gebäude, in dessen drittem Geschoß ist die Churfürstl. Sächs. Bibliothec." Die Stelle ist für unsern Sprachgebrauch nicht ganz eindeutig handelt es sich um den Südflügel des großen Schlosses oder den Westflügel des kleineren Anbaues? Da laut Bauuntersuchung die Geschosse beider gleiche Höhe haben, man aus der Kunstkammer gegenüber in die Bibliothek kam und auch die Inventare von einem Raum „zwischen Kunststube und

---

[1]) Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Stadt Dresden S. 379.

[2]) Hantzsch, ebd.

[3]) O. Doering, Des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden. Wien 1901.

[4]) Der Chur-Fürstlichen Sächsischen Residenz... Dresden Beschreib: und Vorstellung... Durch Antonium Wecken. Nürnberg 1680.

[5]) Gute Kritik der Kunstkammerbeschreibungen bei Hantzsch.

[6]) Ein 7. bzw. 8. Zimmer ist also damals — 1629 — noch nicht einbezogen.

Librarey" sprechen, ist die Kunstkammer im dritten Geschoß zu suchen. Die Schwierigkeit ist nur, ob dabei das Erdgeschoß mitgezählt ist, sich die Kunstkammer also im heutigen zweiten Obergeschoß befunden hätte, oder im dritten. Gleichzeitig ist der in Frage kommende Gebäudeteil des Schlosses festzustellen.

Die Inventare machen darüber Andeutungen. Es liegen Räume der Kunstkammer „kegen dem Vehsten Bau Gartenn"; so heißt es 1587, 1595, 1610. Derselbe Festungsbaugarten wird 1619 und 1640 in demselben Zusammenhang „Zwinger" genannt. 1619 wird ein Zimmer gegen „den Goldthause im Zwinger" und 1640 das „achte Zimmer oder grosses Eckgemach auff einer seiten gegen dem Gold: und dem Balhaus uf der andern seiten gegen der Churfürstin Gärtlein" bezeichnet. Andere Zimmer lagen gegen den Schloßhof.

Über das Goldhaus und Ballhaus (vgl. Wecks Chronik) geben die zeitgenössischen Pläne Auskunft. Ein Plan von Neudresden im Jahre 1591 [1]) gibt die Lage des Zwingers als freien Raum westlich und nordwestlich um das Schloß und der von 1651 [2]) sehr genau die der Bauten an. Das Ballhaus lag hart an der Südwestecke des großen Schloßvierecks und schloß der Kurfürstin Gärtlein, das dem heutigen „Bärenzwinger" etwa entspricht, ab. Das Goldhaus [3]) stieß im spitzen Winkel an das Brauhaus; die offene Seite des Winkels lag nach dem Ballhaus zu. Danach lag die Kunstkammer im Westflügel des großen Schloßvierecks.

Als nähere Bestimmung des Geschosses kommt bei Hainhofer für die Anatomiekammer und in den Inventaren 1619 (Silberstiftnotiz) und 1640 für drei Räume die nähere Bezeichnung „underm Dach" vor. Damit ist fraglos das vom Dach eingedeckte Dachgeschoß — der dritte Stock — und nicht der darunter liegende zweite Stock gemeint.

Die genaueste Ergänzung zu den Angaben der früheren Inventare gibt das von 1640. Es sucht die Zimmer in ihrer Lage zueinander mit den hergebrachten bestimmten Angaben der sehr verschiedenen Größenverhältnisse genau zu bestimmen. Das fünfte Gemach bleibt das große Eckgemach gegen den Zwinger, ein achtes wird neuerdings und genau als Eckgemach angegeben; es ist das der Südwestecke [4]). Nach dem Inventar ergibt sich als Zusammenstellung folgende Tabelle der Zimmerfolge mit näheren Angaben:

1640. Erst Zimmer oder Vorgemach . . . undterm Dach gegen dem Schloßhoffe.
Daß andere Gemach . . . Kegen dem Schloßhofe undterm Dach.
Aus dem Inhalt: Andere Wand neben der Thüre ins dritte Zimmer . . .
Vierdte Wand bey der Thüre ins siebendte Zimmer oder Berckgemach genand.
Fünfte (!) wand bey der Thüre im Eingange dieses andern Zimmers . . .
Dritt Zimmer oder Kleine Gemach gegen dem Schloßhoffe.
Viert Groß Gemach und Zimmer gegen dem Schloßhoffe.
Fünfte groß Gemach gegen den Zwinger.

---

[1]) Nach der Kopie einer Handzeichnung von C. H. Aster im Stadtmus. reprod. i. O. Richter, Atlas zur Gesch. D's.

[2]) Nach einer Handzeichnung v. Samuel Nienborg im Stadtmus. reprod. ebenda.

[3]) Weck.

[4]) Vgl. oben Goldhaus, Ballhaus etc.

Sechste Kleine Zimmer gegen dem Goldthauß und Zwinger, so Churf. Augusti . . . Reißgemach genandt gewesenn,

Aus dem Inhalt: an der . . Wand . . bey dem Eingange auß dem Fünften Zimmer.

. . . Wand bey der Thüre des Siebenden (?) Zimmers oder Berggemachs.

Siebendt Zimmer undterm Dach gegen dem Zwinger und Goldhause, sonst daß Bergkgmach genand.

Aus dem Inhalt: . . . neben der Thüre auß dem sechsten (?) Gemach . . .

Achte Zimmer oder grosse Eckgemach auff einer seiten gegen dem Gold: und dem Balhauß uf der andern seite gegen der Churfürstin Gärtlein.

Aus dem Inhalt: Auf der Ersten schmalen seite gegen der Bergkgemachthüre,

. . gegen dem Fenster so in Churf. Gärtlein gehet . . .

. . gegen den Fenstern zum Bal: und Goldhause.

. . Wand bey der Thüre auß dem Bergkgemach . . .

An der langen Wand gegen der Edelknaben Zimmer, neben der Außgangsthüre, ins Vorgemach.

Diese Tabelle findet ihren lebendigen Sinn in der Anschauung des Schloßmodells im Museum des Sächsischen Altertumsvereins. Es ist mit Präzision als Wirklichkeit im Kleinen so gearbeitet, daß man die Stockwerke vom Dach angefangen, einzeln abheben kann. Gurlitt sieht in ihm ein Werk Paul Buchners, jedenfalls vor 1590 gefertigt, das später in Formen des Turmes etwas verändert wurde. Es spricht nichts gegen seine Gründe [1]). Der erste Blick zeigt, daß die Tabelle auf den zweiten Stock, die Prachtzimmerfolge August des Starken keine Anwendung finden kann sie besteht aus zwei Reihen angeglichen großer kubischer Renaissanceräume — daß dagegen die Angaben auf das darüberliegende Geschoß passen und nur eine richtige Deutung erheischen. Danach (vgl. auch die Photographie) ergibt sich für 1640 der folgende Lageplan der Kunstkammerräumlichkeiten:

„Erst Zimmer oder Vorgemach undterm Dach gegen dem Schloßhoffe dürfte in 1 zu suchen sein. Denn das „andere Gemach . . . kegen dem Schloßhofe undterm Dach" hat eine „andere Wand neben der Thüre ins dritte Zimmer (gegen dem Schloßhoffe)", eine „vierdte Wand bey der Thüre ins siebendte . . . Bergkgemach genand" und eine „fünfte wand bey der Thüre im Eingang dieses andern Zimmers." Diese „fünfte" Wand ist das dreieckige Mauerstück, das die Verbindung des abgeschrägten Dachraumes mit der senkrechten Turmwand gleichzeitig als Zugang zur dort (noch heute) befindlichen Tür bildet. Die letzte Wand des Zimmers reicht im Baukörper, da der Turm in den Winkel geschmiegt ist, bis an ihn heran. Im Plan läßt sich das „Dritt Zimmer oder Kleine Gemach gegen dem Schloßhoffe" und das „Viert Groß Gemach . . . gegen dem Schloßhoffe" finden. In den Inventaren 1587 1610 werden diese beiden Räume zusammenhängend genannt: „Kleines Gemach vor der grossen stubenn neben dem Frauen

[1]) Ein Modell wird zum ersten Mal im Inventarzusammenhang 1640 (S. 171) als vom Bettmeister Christian Triebe angefertigt erwähnt Hantzsch spricht davon, ein Modell Triebes sei 1675 zugrunde gegangen.

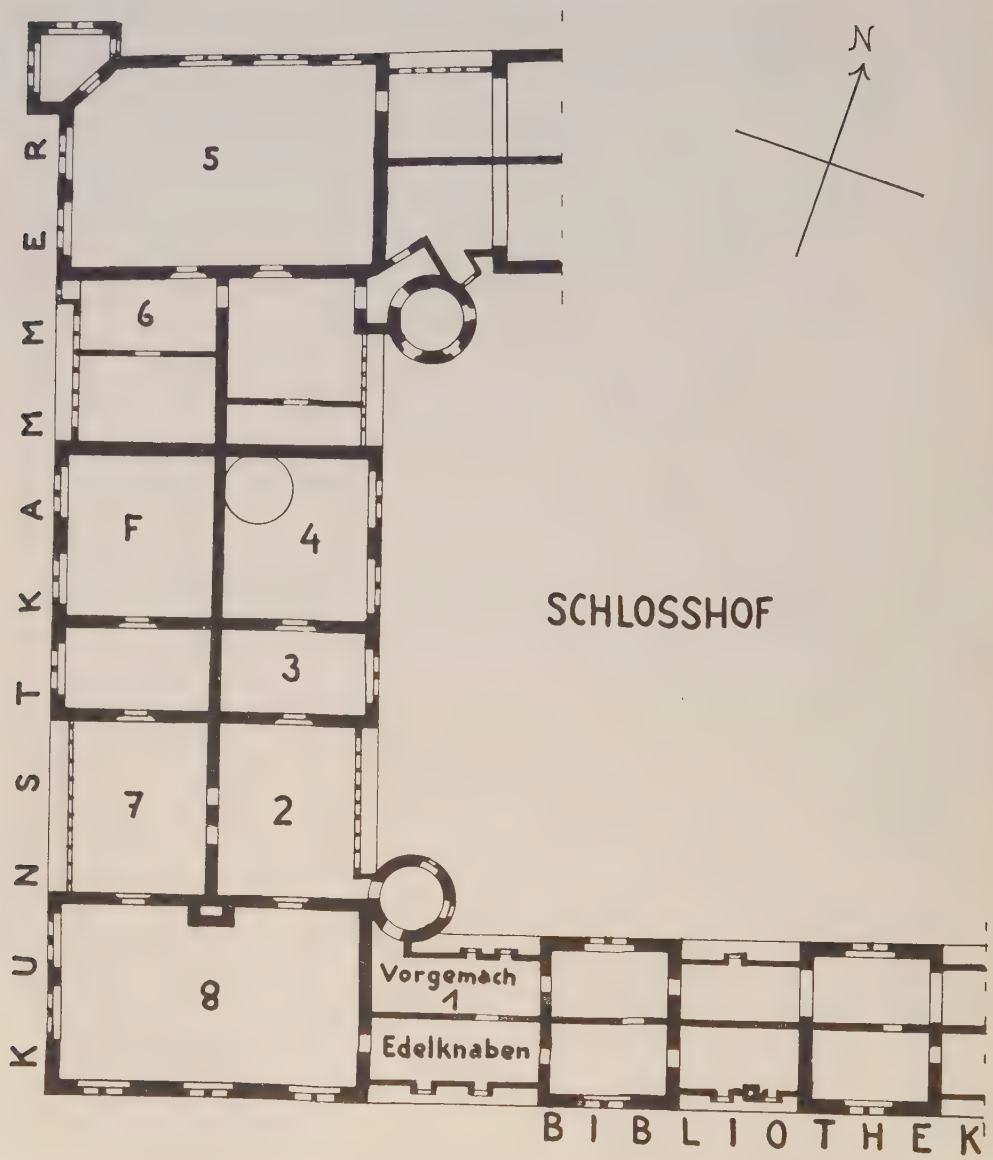

Abb. 1. Grundriß des Kunstkammergeschosses nach dem Schloßmodell im Sächsischen Altertumsmuseum. (Bezeichnung nach dem Inventar von 1640.)

Zimmer kegen dem Schloßhoffe.“ [1]) Logischerweise ist dann F im Plan das Frauengemach. Das „Fünfte gross gemach gegen dem Zwinger“ und das sechste kleine „gegen dem

[1]) Die Wendeltreppe, die traditionell „Geheime Verwahrung“ oder das „Grüne Gewölbe“ im Erdgeschoß (so schon 1624 nach dem Anstrich genannt) mit der Kunstkammer verband und deren Tür im heutigen Silberzimmer ist, mündete in der „Stube neben dem Frauenzimmer“. (Vgl. Plan und Photo.)

Goldhaus und Zwinger . . . so Churf. Augusti . . . Reißgemach . . . gewesen," stellt sich danach fest. Das „Siebendt Zimmer" lag unterm Dach neben dem zweiten. Das „achte Zimmer oder grosse Eckgemach „auff einer seiten gegen dem Gold: und dem Balhauß auf der andern Seite gegen der Churfürstin Gärtlein" ist eindeutig. „An der langen Wand (dieses Zimmers) gegen der Edelknaben Zimmer neben der Eingangstür ins Vorgemach" läßt darauf schließen, daß dieser Raum der neben dem Vorraum ist.

Abb. 2. Blick in die Räume des Kunstkammergeschosses nach dem Schloßmodell im Sächsischen Altertumsmuseum.

Noch heute ist das Dachgeschoß ein Organismus, in dem ein langes Satteldach von einem kubischen Mittelblock unter Giebel durchstoßen wird. Es ergeben sich zwei Dachraumpaare – eins an jeder Seite des Mittelblocks – deren Decken gerade und in denen je eine Wand abgeschrägt waren. Nach Westen lag im Mittelblock mit dem Blick über den Festungsbaugarten in das Elbtal bis in die Lößnitz das Frauenzimmer, davor ein Vorgemach. Die Rückwand des Frauenzimmers nach dem „Reißgemach" (6) hatte keine Tür.

Aus der Kunst- und Kuriositätenkammer des Kurfürsten August wurde schon in den ersten Jahrzehnten des XVII. Jahrh. eine stattliche Sammlung. Mit Schloßmodell, Plan und Inventaren lassen sich die einzelnen Phasen der immer bewußter werdenden Systematik in der Aufstellung geradezu raumweise ablesen. Denn die Räume wurden nicht alle von vornherein und in diesem Zusammenhang benutzt.

Bis 1610 sind die beiden südlichen Räume unterm Dach (z. 7) nicht für die Kunstkammer in Gebrauch, auch nicht das südliche Eckgemach (8). Zum Frauen-

zimmer konnte man gelangen, ohne die Kunstkammer zu passieren; es bildete in dem Geschoß eine abgeschlossene Wohneinheit. Die Kunstkammer war immer unter scharfer und umständlicher Kontrolle. Vom Inventar 1619 ab hört man vom Frauenzimmer nichts mehr. 1640 nimmt dann die Kunstkammer den größeren Teil des ganzen Westflügeldachgeschosses ein. Nach den Akten sind die Arbeiten der Neudisposition, die Brunn geplant und begonnen hatte, unter Häsel bis zu diesem Jahr beendet.

Aus dem Schloßmodell (Photo und Plan) ergibt sich, daß die Bibliothek, in die man aus der Kunstkammer hinübergehen konnte, in vier conclavibus (Hainhofer) des Südflügels zu suchen ist. Dort ist die Ursprungstätte der heutigen Landesbibliothek.

Die Anatomiekammer ist ein Raum im Mittelblock nach Westen (Hainhofer S. 185) über der Kunstkammer, „an den Wänden herumb mit Landschafften und an der Decke als ein gewölckigter Himmel ausgemahlet sonst aber mit allerhand also formirten Citronen Pommerantzen Palm- und anderen Bäumen, auch Weinreben so allerseits Blätter und Früchte haben auf Art eines Baumgartens ausgeputzet. Unter solchen Bäumen und Laubwerke nun stehen eine grosse Menge allerhand Sceleten, beydes von Menschen und von Thieren... (Weck.)

Kurfürst August, der Schöpfer der Kunstkammer, hatte im Streben nach Universalität seiner Persönlichkeit neben zahlreichen Interessen eine Leidenschaft zum Handwerk, besonders Drechslerhandwerk, in dem er sich auch selbst betätigte. Er holte sich die Meister Weckhardt und Ägidius Lobenigk nach Dresden und richtete ihnen als seinen Hofdrechslern eine Werkstatt über der Kunstkammer, neben der Anatomiekammer ein [1]). Sie wurde die Heimat einer jahrzehntelangen Tradition der Hofdrechslerkunst Dresdens. Ihr erwuchsen die klaren Formen der hohen Becher Weckhardts, die skurrilen und geistvollen, stereometrischen Spiele Lobenigks und das herrliche Schiff Zellers neben seinen barocken Dingen.

Als August der Starke daran ging, seinem königlichen Dasein in kühnen und selbständigen Plänen die repräsentative Folie zu geben, schuf er die Grundlage für seine Sammlungen neu, indem er die Kunstkammer aufteilte. (Sie führte ein sekundäres Dasein weiter.) Eine der Neugründungen wurde das „Grüne Gewölbe". Außerdem gestaltete er für sein Privatleben die traditionellen Kurfürstlichen Wohngemächer nach modernen Prinzipien fürstlicher Wohnkultur um.

Heute ist der dritte Stock des Westflügels — das Dachkammergeschoß — innen völlig verbaut und gibt ein ganz verändertes Bild besonders auch deshalb, weil ein Gang hindurchführt, an dem rechts und links die Räume liegen. Soviel läßt sich aber feststellen, daß die Räume, auch die durch das Dach nach einer Seite abgeschrägten, sehr große Dimensionen besaßen, im Grundriß an Flächengehalt — sinngemäß — dem der unteren Stockwerke entsprechend.

---

[1]) 1619 und 1622 erwähnt der Kunstkämmerer Lucas Brunn eine Drehestube Georg Weckhardts über der Kunstkammer und 1629 geschieht eine Bemerkung wegen eines „Losamentleins über der Kunst Cammer, so der Hoff Dreßler seithero innen gehabt". Akten i. Gr. Gew. Das Hauptarchiv bewahrt noch die Inventare der Drehestuben Lobenigks und Georg Weckhardts. Loc. 9835.

Nachtrag.

Nach der Drucklegung hat sich auf dem Hauptstaatsarchiv zu Dresden[1]) unter anderem Material eine Bauskizze der Kunstkammer (Grundriß) vom Jahre 1615 gefunden, die den Rekonstruktionsversuch in der Hauptsache bestätigt. Doch ist F danach das fünfte „hintere große Gemach". Der Vorraum dazu ist das „Reißgemach" des Kurfürsten August. Raum 5 des Planes ist sehr wahrscheinlich das Frauenzimmer gewesen, denn Raum 6 und Vorraum sind die „Küchen in den Alten Frauenzimmer" und das „Frauenzimmer Gewelb". Der Raum neben der Küche ist der „Vorsaal für den Frauenzimmer". Sein schmaler Vorraum soll erst auf Grund der Bauskizze durch eine einzuziehende Wand getrennt und zur Kunstkammer einbezogen werden. Das Modell zeigt die Wand bereits.

Auch hinsichtlich der Ausgestaltung der Kunstkammer haben sich unvermutet Angaben gefunden[2]). 1630 reichen Lucas Brunns Nachfolger Häsel und Ußlaub genaue Vorschläge zur Gruppierung der Gegenstände auf Grund seiner Anregungen ein. 1630 gibt der Kurfürst Johann Georg I. Befehl, den großen, inzwischen geräumten Bibliotheksraum (Plan Raum 8) einzurichten. David Fleischer malt die Decke und Wände „architectonice", der Oberhofmaler Christian Schiebling „Uff die mauer drey Seytten ein Paradiß mit Architectur, Landschafft und allerley thieren von wasserfarben". Er war zwei Jahre vorher aus Italien gekommen und hat ein ganzes Jahr in der Kunstkammer gearbeitet, Porträts der Kurfürsten August, Christian I. und II., Johann Georg I., eine große Decke in Öl „mit figuren aller Metalli beteuttendt" gemalt. Das ehemalige Reißgemach des Kurfürsten August hatte Tafelwerk, dessen Felder der Maler Fleischer grün und braun in „durchbrochener Arbeit" strich. Eine Tür in den Amtsräumen des Grünen Gewölbes von 1631 hat einen Anstrich dieser Art bewahrt.

Die Gruppierung der Gegenstände in den einzelnen Räumen hat Graesse[3]) nach den Inventaren mitgeteilt, so daß man sich nun das Bild der Kunstkammer leicht zusammenfügen kann.

1632 ist die Neuaufstellung in der Hauptsache fertig. 1633 besichtigte sie der Kurfürst und wünschte noch Änderungen. 1637 kommt der Befehl, daß Besucher vorher beim Kurfürsten bzw. Hausmarschall Erlaubnis zur Besichtigung einholen müssen. 1640 wird das Inventar der Neuaufstellung fertig. Der Kunstkämmerer Häsel bittet 1648 die bereits „weltberühmte" Sammlung für den Besuch der Fremden wieder zu öffnen. Da sie sich „an die tische, Wände Und Kunststücke ahnlehnen und auch sonst ungebührlich erzeigen" hatte Häsel bereits 1630 „zu steuer deßen" gebeten, eine vom Kurfürsten unterzeichnete Besuchsordnung in den Eingang hängen zu lassen.

---

[1]) loc. 7324. vol. II.
[2]) Unveröffentlichte Akten im Grünen Gewölbe.
[3]) Zeitschrift für Museologie II.

EIN QUELLENWERK ZUR ÄGYPTISCHEN FLACHKUNST

Walter Wreszinski: Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte. Teil 1 in 17 Lieferungen zu 424 Tafeln der Größe 21 × 29 cm. Teil 2 bisher in 7 Lieferungen zu 73 Tafeln der Größe 29 × 42 cm. Leipzig, J. C. Hinrichssche Buchhandlung.

Um das gleich vorweg zu sagen: Ich bespreche hier ein Werk, das für Jeden, der sich eingehend mit dem alten Ägypten, ja mit dem vorgriechischen Altertum überhaupt, beschäftigen will, unentbehrlich ist.

Eigentlich ist es, wie sein Titel sagt, gedacht als ein Quellenwerk zur Geschichte der Kultur Ägyptens, soweit sie in körperlichen Dingen faßbar und außer aus den wirklich erhaltenen Geräten usw. vor allem abzulesen ist aus den Reliefs und Malereien, die die Wände der Gräber und Tempel bedecken. Noch nicht allzulange ist es her, daß wir für diese im Grunde nur angewiesen waren auf die riesigen Tafelwerke von Champollion, Rosellini und Lepsius, die auch heute noch nicht ganz zu entbehren sind. Aber, da sie alle drei auf Grund von Freihandzeichnungen hergestellt sind, so weiß Jeder, der mit ihnen arbeiten mußte, davon zu erzählen, wie verzweifelt er manchmal dagesessen hat, wenn der Gegenstand, um den es sich handelte, bei allen dreien verschieden aussah.

Es war das Verdienst von F. Ll. Griffith, der in so manches Gebiet unserer Wissenschaft mit sicherem Blick eingegriffen hat, auch hier Anstoß zum Wandel gegeben zu haben. Nach nur einem einzigen Fehlgriff (Beni Hasan) hat er die Grundform der neuen Art solcher Veröffentlichungen hingestellt, die innerlich immer zielbewußter ausgebaut worden ist, seit vor nun auch schon langen Jahren N. de G. Davies als der Hauptträger in die Arbeit eingetreten ist. Die stattliche Reihe der handlichen Bände mit ihren sorgfältig erläuterten, auf Pausen über den Originalen beruhenden Strichzeichnungen, die jedes Grab ganz ausschöpfen, sind ein für alle Zeiten unvergängliches Denkmal englischer treuer Arbeit am ägyptischen Altertum. Man hat wohl gefühlt, daß zu den bloßen Strichzeichnungen noch die Hilfe der Photographie hinzutreten mußte, um einen Begriff von dem Stil der Denkmäler zu geben, was die Zeichnung doch niemals mit völliger Treue vermag. Davies selbst hat eine geradezu ideale Lösung der Aufgabe, den gesamten Inhalt eines Grabes in einem Bande festzuhalten, geliefert in seinen neusten, allerdings kaum erschwinglichen, Prachtbänden, wo die alten Bilder in Strichzeichnung, Photographie und oft sogar noch in wundervollen Farbentafeln vorgelegt werden.

Der Herausgeber des Atlasses mußte andere Wege gehen. Für ihn konnte es sich nicht darum handeln, den ganzen Bilderschmuck jedes Grabes zu geben. Mit ausgezeichneter photographischer Schulung und Ausrüstung hat er sich seit 1909 daran gemacht, in Ägypten selbst und in den europäischen Sammlungen alle Bilder, die für die Kulturgeschichte von Wert sind, aufzunehmen. Das Ergebnis dieser noch jetzt fortgesetzten unermüdlichen Arbeit stellt das halbe Tausend von prachtvollen Lichtdrucktafeln vor, das er uns bis jetzt schon dargeboten hat. Man kann in dem Werke drei Gruppen unterscheiden. Die ersten 100 Tafeln erschienen bis 1915. Dann brachte der Krieg die selbstverständliche Unterbrechung. Sobald die Lage es erlaubte, wurde die Arbeit wieder aufgenommen und der erste Teil des Gesamtwerkes mit 424 Tafeln der Größe 21 × 29 cm abgeschlossen. Der zweite Teil hat dann in bedeutend vergrößerter Form eingesetzt (29 × 42) und ist zurzeit auf 75 Tafeln gediehen. Beide Teile schöpfen in der weitaus größten Zahl ihrer Tafeln aus dem ungeheuren Schatze der Denkmäler des alten Thebens, beziehen sich daher überwiegend auf die Zeit von 1500 bis 1000 v. Chr.

Schon die erste Gruppe zeigte, was das Unternehmen uns bringen konnte, doch ließ sie noch gewisse Schwächen und Fehler erkennen. Der breite Text redete in einem der Würde des Gegenstandes nicht ganz angemessenen Ton, und in diesen Text waren zahlreiche Bildchen nach wirklich erhaltenen Geräten eingestreut, die in ihrer Kleinheit wenig nutzten, oft wie gewaltsam herbeigezogen anmuteten und in ihrer Gesamtheit die Herstellung verteuerten. Doch wir wollen dem schönen Werke solche Jugendfehler nicht grämlich vorrechnen, ebensowenig wie Einzelfehler in den Deutungen des Textes. Die zweite, bisher umfangreichste Gruppe von Tafeln war ein bedeutender Fortschritt. Durch den Wegfall der Textabbildungen, die man später in anderer besserer Gestalt geben will, und durch knappere, dabei auch würdigere Fassung des Textes, hatte man Raum für die eigentlichen

Tafelbilder gewonnen und konnte dazu noch Strichzeichnungen einführen, die den Blick des Beschauers schlecht erhaltener Bilder auf die zu beachtenden Linien lenken sollen. Diese Bilder sind nach Pausen über den Photographien hergestellt, bestreben sich auch nicht, den Stil wiederzugeben. Da sie also einen urkundlichen Wert nicht haben, werden hoffentlich nicht gerade sie von anderen Veröffentlichungen übernommen werden. Eine deutliche Warnung wäre erwünscht. Die dritte Gruppe, mit der der zweite Teil beginnt, hat schließlich mit kühnem Entschluß das Format verdoppelt und dadurch, ohne gar zu unhandlich zu werden, noch weiter freies Feld geschaffen. Dieser zweite Teil hat sich auch der Beschränkung auf die Gräberwelt entwunden und auf die Tempel übergegriffen.

Eine knappe Aufzählung mag dem Leser eine Anschauung davon geben, welchen Reichtum an Stoffen schon jetzt der Atlas bietet, meist in verschiedenen Fassungen, deren Vergleich miteinander überaus lehrreich ist: Haus und Garten; Ausfahrt zu Wagen, Boot und Sänfte; die gesamte Landwirtschaft: Feldmessen, Pflügen, Hacken, Säen, Ernte, Ernteopfer, Worfeln, Flachs- und Papyrosernte, Honigsammeln, Weinbau und Keltern, Verwendung anderer Früchte; Die Viehzucht; Jagd auf Wild; Vogelfang mit Netz und Wurfholz; Fischfang mit Netz und Speer; Die Handwerke: Maurer, Steinmetzen, Bildhauer, Verfertiger von Steingefäßen, Zimmerer, Schiffbauer und Tischler, Wagenbauer und Waffenmacher, Metall- und Edelsteinarbeiter, Lederarbeiter, Seiler; Tempel und ihre Vorratskammern; Abrechnung; Die Gerichtshalle des Wesirs; Steuerablieferung; Schatzhäuser des Staates; Belohnung von Beamten; Rekrutenaushebung und Proviantverteilung; Empfang von ausländischen Gesandten mit Tributen; Handel; Schiffahrt; Schlachten, Kochen, Mahlen, Backen, Brauen; Toilettemachen; Wäsche, Barbiere; Festfeier und Gastmahl; Musik, Tanz und Spiel; Herstellung der Grabausrüstung; Leichenzug; Zeremonien am Grabe; Totenspeisung. Der zweite Teil öffnet den vorher nur leise angebahnten Ausblick in die weite Welt: Er bietet ja zunächst die Ausbeute der vor Jahren auf Eduard Meyers Betreiben ausgesandten Expedition zur Sammlung der Darstellungen von Ausländern auf ägyptischen Denkmälern. Vieles davon kann der Geschichtsschreiber jener Länder nur aus solchen ägyptischen Bildern entnehmen, da es in den Ländern selbst nicht erhalten ist. Und endlich: Diese ganze Aufzählung gibt doch nur die Tätigkeiten an. Unendlich ist die Zahl der Erkenntnisse, die wir im einzelnen für die ägyptische Tracht, den Hausrat, die Werkzeuge und dergleichen gewinnen.

Wenn das Werk auch, wie wir gesehen haben, ausgegangen ist von kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten, so hat es sich doch unter den Händen seines Verfassers immer mehr auch zu dem Grund- und Hauptwerk für die Geschichte der ägyptischen Flachkunst entwickelt in ihren drei Ausprägungen als Malerei, als eigentliches flaches Relief und als Ägypten eigentümliches versenktes Relief. Wir gewinnen Einblicke in ihre Herstellungsart, können das Wesen der Naturwiedergabe an urkundlich treuen Zeugnissen erforschen; vor allem aber strotzen die Tafeln von wundervollen Beispielen einer jeden Art, die hell und schön leuchten lassen, was der Ägypter mit seinen Mitteln an künstlerischen Wirkungen zu erreichen gewußt hat. Das trifft auf alle Teile des Werkes, besonders aber auf die Entwicklung, die es mit seinem zweiten Teile eingeschlagen hat. Da können die Werke der alten Meister in der Wiedergabe ihre Schönheit unbehindert entfalten, die ja in der üblichen starken Verkleinerung beträchtlich zu leiden pflegt. Manche Kunstwerkgruppen lernen wir hier zum ersten Male aus einem Buche in ihrer Wirkung schätzen. So finden wir aus der vielumstrittenen Ramessidenkunst Abbildungen, die wirklich jene pathetische Größe in Komposition und Ausführung empfinden lassen, die die mächtigen Urbilder dem empfänglichen Beschauer bieten.

Neben diesem Riesenwerk werden hoffentlich die meisterlichen Veröffentlichungen nach der englischen Art immer weitergeführt werden, die jedes Denkmal bis ins Letzte durcharbeiten. Beide Arten werden, richtig benutzt, sich keinen Abbruch tun, sondern nur stützen. Oft genug hat es gewiß den Verfasser dieses Atlasses gelockt, sich auch in solche genaue Durcharbeitung zu vertiefen. Wir werden ihm dankbar sein dafür, daß er Entsagung übt und seine Schätze in solcher Fülle, Pracht und Schnelligkeit vor uns ausschüttet.

Dringend zu wünschen wäre, daß nun jemand das Gegenstück zu diesem Atlas lieferte, und uns die wichtigsten Typen der religiösen Darstellungen vor Augen führte.

Wie bei jedem Menschen liegt die beste Gewähr für die Zukunft darin, daß wir schon aus der bisherigen Leistung sehen, wie der Verfasser danach ringt, die Idee immer klarer und reiner herauszuarbeiten. So bleibt dem Besprecher zum Schluß nur noch übrig, dem Verlage, der an diesem Werke mit Recht in besonderer Liebe zu hängen scheint, und dem Verfasser, mit schönstem Danke für das schon Gebotene zu wünschen, daß es ihnen vergönnt sein möge, auch den Stoff in gleicher Vortrefflichkeit vorzulegen, den er auf seiner jetzigen neuen Reise sammelt, und der die außerhalb Thebens und der Zeit des Neuen Reiches liegenden Denkmäler reicher als bisher erfassen soll.

Heinrich Schäfer

Hans Börger, Griechische Reisetage. Hamburg 1925. Joh. Trautmann Verlag G. m. b. H.

Das Bildungserlebnis, das eine griechische Reise für den Europäer und den Deutschen im besonderen ist, hat eine klassische literarische Formulierung noch nicht gefunden. Ludwig Rossens Inselreisen und Königsreisen gehören zwar zu den „Klassikern der Archäologie", nicht aber zu denen der deutschen Literatur, und das wird trotz ihrer bezaubernden Form und ihrer unvergänglichen Frische so bleiben, weil die wissenschaftliche Berichterstattung des Forschers und Entdeckers den größten Raum einnimmt. Gerhart Hauptmanns Griechischer Frühling ist mehr ein Beitrag zur Selbstbiographie und Selbstcharakteristik des Dichters als ein Dienst für die Sache Griechenlands. Mit feinstem, frauenhaften Einfühlungsvermögen und einer beglückenden Wärme hat Isolde Kurz in ihren „Wandertagen in Hellas" Land und Volk von Griechenland geschildert, aber ihr Wirkungskreis ist beschränkt. Das gleiche gilt von dem breiter und schwerfälliger sich ausdehnenden Text von Josef Pontens „Griechischen Landschaften". So bleibt das Erlebnis Griechenland bis heute den Archäologen und einem verhältnismäßig kleinen Kreise von Freunden der Antike vorbehalten. Fast möchte man wünschen, daß es bei diesem aristokratischen Zustande bleiben möge und die Eingeweihten zu einem Geheimorden zusammenschließen. Wer aber der Idee des Humanismus eine noch lebendige Kraft zuschreibt, muß doch hoffen, daß die innere Förderung, welche die Anschauung der griechischen Landschaft und der originalen griechischen Antike bedeutet, auch weiteren Kreisen zuteil werden möge. Freilich darf es nicht nur eine „empfindsame" Reise sein. Denn es wird zwar auch der unhistorische und antihumanistische Mensch die ganz originelle Schönheit der griechischen Landschaft genießen und mit dem griechischen Volke Freundschaft schließen, aber eine Steigerung der Persönlichkeit, ein wirkliches Erlebnis, wird nur der erfahren, der das Land und seine Denkmäler sub specie des klassischen Wesens der Antike anzuschauen versucht. Die griechische Kunst ist nicht ein Erzeugnis der Landschaft, aber ein glückliches Geschick hat dem griechischen Kunstwollen die ihm ädaquate und vielleicht klärende und steigernde Umgebung geschaffen.

Das fehlende klassische Werk kann lange auf sich warten lassen. Bis dahin begrüßen wir jeden, der es versteht, „Sehnsucht zu erregen bei denen, die Griechenland noch nicht geschaut haben, Erinnerungen zu wecken bei denen, die es schon kennen". So formuliert Hans Börger das Ziel seiner „Griechischen Reisetage". Ein feinsinniger und gründlicher Freund und Kenner der Antike schildert uns hier eine griechische Reise, die ihn von Athen zu den Hauptstätten des griechischen Festlandes, nach Attika, Delphi, durch den Peloponnes und nach Ägina und Delos geführt hat. Es ist ein nicht nur in der äußeren Aufmachung, sondern auch in der literarischen Form und inneren Haltung ungemein geschmackvolles Buch, das von einer wohltuenden Wärme erfüllt ist. Mit sicherem Takt hat der Verfasser die lebendige Form persönlicher Erinnerungen gewählt, ohne in allzu Persönliches zu geraten. Was er an derartigen Erinnerungen mitteilt, hat Alles typische Bedeutung für das Verständnis griechischer Verhältnisse. Wer das Land kennt und liebt, ist überrascht, wie sicher und feinfühlig sich der Verfasser auf einer immerhin raschen Reise in das vielfältige Wesen der Landschaft und die Eigenart des gastfreundlichen Griechenvolkes eingelebt hat, über das bei den Deutschen im allgemeinen recht verworrene und falsche Begriffe herrschen. Das ist wohl dem zu verdanken, daß er mit seinem Reisegefährten das Land nicht nach moderner Art im Auto durcheilt hat, sondern nach alter guter Tradition zu Pferde und in der Susta gereist ist. Ich kann hier den Inhalt des Buches nicht wiederholen. Mit Freude liest man, wie knapp und treffend etwa die Grandiosität von Delphi, der Eindruck des Wagenlenkers, die heroische Einsamkeit von Phigalia, der Zauber der Inseln (fast ungekannt ist leider ihre Schilderung in Gobineaus graziöser Novelle „Akryvia Frangopullo"), die Romantik von Mistra und die Eigenart von Nauplia geschildert ist. Manches vermißt man freilich. Von Nauplia möchte man noch mehr hören, weil man inmitten all des Klassischen ein Stück Romantik besonders gern genießt, von dem Durcheinander archaischer Mauern, die wie Gebilde der Natur aussehen, der gewaltigen venezianischen Festungswerke, der heiteren, anmutigen Moscheen und türkischen Türmchen und Straßenbrünnchen, von dem geheimnisvollen Zauber alter Türkenhäuser, den ernsten Venetianerbauten, den schlicht klassizistischen Gebäuden „ottonischen" Stils aus den ersten Jahren des jungen Königtums, von den Palmen und der Blütenpracht der kleinen Gärtchen. Aber man muß vielleicht oft und lange dort sein, um all diese Reize ganz zu empfinden. Der Landschaft von Olympia ist der Verfasser, wie es vielen geht, nicht ganz gerecht geworden. Es ist schwer, die eigentümliche Verbindung, die dort eine in unserem Sinne arkadisch liebliche Bildung mit heroischen Linien in der griechischen Atmosphäre eingeht, in Worte zu fassen. Mit besonders feinem Empfinden ist sie jüngst von Brigitte Heilbron [1]) geschildert worden. Und eine Lücke, die schmerzlich ist, bedeutet das Fehlen eines der tiefsten Eindrücke, die der moderne Mensch in Griechenland hat, des der Tempelskulpturen von Olympia. Wir müssen uns mit einer Photographie des Apollonkopfes aus dem West-

[1]) In einem Artikel im Berliner Lokalanzeiger 1925.

giebel begnügen, dessen stillose Unteransicht die unsagbare Vornehmheit dieses Götterhauptes in Brutalität verwandelt.

Die Abbildungen sind der schwächste Teil des Buches. Schuld daran trägt zu einem Hauptteil das gewählte Reproduktionsverfahren. Wesentlich für die griechische Landschaft ist die Durchsichtigkeit der Luft, die Linien und Formen selbst der fernsten Fernen in klassischer Klarheit zeigt. Auf den Tafeln des Börgerschen Buches wird alles unklar, schmutzig und verwaschen. Die Konturen ferner Bergzüge lösen sich auf. Dadurch entstehen ganz ungriechische, malerische Wirkungen. Nur zwei Beispiele möchte ich erwähnen. Der Abbildung 32 liegt eine ausgezeichnete Photographie zugrunde, auf der die kleinsten Details der Form und die Umrisse der Berge mit absoluter Klarheit erscheinen. Wieviel besser sie selbst in einem Netzdruckverfahren wiedergegeben werden kann, lehrt die entsprechende Abbildung bei E. Reisinger, Griechenland. Wie unvergleichlich glücklicher ist die schöne Hamannsche Photographie von Sparta (36) bei Holdt-Hofmannsthal, Griechenland 77 reproduziert! Zurzeit dürften sich für Wiedergaben griechischer Landschaft am besten Lichtdrucke, nächstdem Autotypien mit möglichst geringer Verkleinerung der photographischen Vorlagen eignen.

Aber auch die beste Reproduktionsart würde nicht das geeignete Vorlagematerial finden. Griechenland ist photographisch noch nicht erschlossen. Die schönen Aufnahmen von Boissonas und Holdt sind mehr romantisch als klassisch. Am besten sind alte Aufnahmen aus den 70er und 80er Jahren, die noch mit weichen Platten gemacht sind. Der technische „Fortschritt" der Glasplatten hat die feinste Empfindlichkeit für zarte Tönungen und Linien genommen. Aus neuerer Zeit ist eine Aufnahme des Göttinger Archäologen Kurt Müller von Nauplia wohl diejenige, die am besten das Wesen griechischer Landschaft erfaßt. Dieses Wesen ist aber — und dies ist eine noch schmerzlichere Lücke — auch noch nicht von der Kunst gestaltet. Weder die Malerei des Impressionismus noch die des Expressionismus wäre dazu imstande gewesen. Die Verbindung von Größe und Zartheit erforderte einen adäquaten Meister. Ich wüßte von Malern der Vergangenheit nur Kaspar David Friedrich zu nennen, den man sich als Darsteller griechischer Landschaft, aber auch nur einzelner ihrer Stimmungen vorstellen könnte. Möchte einmal der Künstler kommen, der diese Aufgabe löst.

Berlin. G. Rodenwaldt

Nasse, Hermann. Fra Giovanni Angelico da Fiesole. München, Allg. Verlagsanstalt, 1924. 52 S. 18 Abb. 4^0.

Schon Vasari hat ein bemerkenswertes Interesse an Fra A., dem frommen, halb mittelalterlichen, halb neuzeitlichen Maler bekundet, weil er das Monumentale seiner Kunst und das Echte des Menschen trotz des weiten Abstandes von Stil und Meinung begriffen hat.

Dann haben die Romant ker, im besonderen A. W. von Schlegel ihn aus anderer Gefühlsweise heraus neu entdeckt, und im Lauf des 19. Jahrhunderts ward der Frate erforscht, seine Lebensdaten wurden festgestellt, seine Werke stilkritisch untersucht, zeitlich geordnet und Meister- und Schülerhand in ihnen unterschieden. Indessen ist hier manches noch nicht ganz geklärt, weil wir die Zusammenarbeit in einer Werkstatt des ausgehenden Mittelalters noch immer nicht voll durchschauen.

In den letzten Jahren hat man der Künstlerpersönlichkeit wieder erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet, das Besondere dieses Menschen und seines Stils trat mehr in den Vordergrund. Man versuchte beides dem größeren Publikum nahe zu bringen und verständlich zu machen. Das ist kein Zufall. Der Impressionismus mußte für das jüngere Quattrocento mehr Interesse haben; sein unbekümmerter Naturalismus, seine Freude an der Entdeckung der Welt hat viel Wesenverwandtes mit dem Realismus jener Epoche. Jetzt da man über ihn hinauszukommen suchte und wiederum nach Ausdrucksformen rang, die nichts mit der zufälligen Erscheinung der Dinge zu tun haben, mußten auch Werke älterer Kunst von anderm Stil wieder in den Vordergrund treten. Man entdeckte die elementare Kraft der Naturvölker, den archaischen Ernst ägyptischer und frühgriechischer Kunst und die herbe Monumentalität des Mittelalters. Dazu kam als neue Entdeckung das Elementare im einzelnen Menschen, seine innersten Lust- und Unlustgefühle, seine Begierden und seine Religiosität.

Da begann man auch Fra A. auf neue Weise anzusehen und zu deuten. Nicht nur in Büchern seiner Glaubensbrüder, wie dem des Dominikaner-Paters Strunk ward das Fromm-Katholische seiner Kunst und seine Zusammenhänge mit Scholastik und Mystik im einzelnen klargestellt. Auch Sterling, Hausenstein und Nasse gehen diesen Fragen nach. Die Abhandlung des letztgenannten ist verhältnismäßig kurz und schürft nicht allzu tief; aber sie ist ohne jeden überflüssigen Pathos, einfach in der Sprache, und dieses Anspruchslose, durchaus nicht Pretenziöse ist sympathisch, weil es zum Wesen Fra A.s — trotz seiner Monumentalität und Gebundenheit — paßt. Es enthält keine neuen Spezial-

forschungen; auch die Interpretation des Künstlers und Menschen bringt nicht wesentlich Neues. Die Entwicklung zu freierer, renaissancemäßiger Schilderung wird deutlich gemacht, das Leichtsentimentale, Kindhafte mancher Werke wird offen zugegeben, vielleicht ein wenig zu sehr betont. Ohne Zweifel ist das Buch nicht für Fachgenossen, sondern für einen größeren Laienkreis bestimmt; und diesem werden der Maler und seine Kunst auf geschmackvolle Art nahe gebracht.

Ein paar kleine Irrtümer seien hier berichtigt: Fra A. ist nicht 1452 Prior von S. Domenico di Fiesole geworden (S. 13); er bekleidete dies Amt 1450—1453. — Starnina kann nicht ohne weiteres als Lehrer Fra A.s endgültig abgelehnt werden (S. 15). Der Umriß dieser Persönlichkeit ist freilich nicht sehr scharf; aber seit van Marle — Schmarsows Hinweisen z. T. folgend — sein Oeuvre hypothetisch zusammenstellte, hat Vasaris Angabe eher an Wahrscheinlich gewonnen. Jedenfalls hat kein Maler dieser Generation nähere Stilzusammenhänge mit Fra A. Freilich er hat etwa 11 Jahre — die wichtige Zeit zwischen 20 und 30 — in Umbrien gelebt, so daß sich die toskanische Tradition verwischen konnte, und in Cortona und Foligno ist nicht allzuviel von früher Quattrocentokunst erhalten; dadurch ist n. m. D. das Problem kaum noch zu lösen.

Die „Marientafeln in den Uffizien" (S. 21); sie befinden sich — leider — wie alle Florentiner Werke des Frate heute in S. Marco.

Die Beweinung Christi (S. 25) ward für die Confraternità di S. Maria della Croce al Tempio gemalt. Nasse nennt die Vereinigung die „Bruderschaft des Teufes"; vielleicht ist es eine volkstümliche Bezeichnung, weil sie sich im besondern der Verbrecher annahm, die zum Tode verurteilt waren. Aber das wird im Zusammenhang des Textes nicht deutlich.

Fra Benedetto, des Malers Bruder, wird (S. 27) als Gehilfe bei den Fresken der Zellen von S. Marco genannt; er galt früher als Miniaturmaler, aber Paolo d'Ancona (L'Arte 1908) hat mit ziemlicher Gewißheit nachgewiesen, daß er nur Schreiber, nicht Buchmaler gewesen ist. Für monumentale Malerei kommt er keinesfalls in Betracht.

F. Schottmüller

L. von Pastors: Rom-Publikationen. Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance. Die Sixtinische Kapelle, die Stanzen und Loggien des Vatikans: Freiburg, Herdersche Verlagsbuchhandlung.

Das erste Buch, das Pastor nachdenklichen Rompilgern zugedacht hat, „Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance", ist in den Stürmen der Kriegs- und Nachkriegsjahre kaum gebührend zur Geltung gekommen. Und doch hätte es mit seinem anregenden, fast aufregend zu nennenden Inhalt und den über 100 Abbildungen alter römischer Situationen ein anderes Leben in den Händen der Studierenden und Reisenden verdient; es führt auf eine ganz wundervolle Weise in die alte, sich mehr und mehr in sich zurückziehende Stadt ein, die gesucht sein will und dem Flüchtigen verschlossen bleibt. Pastor besitzt die Wünschelrute zu manchen verborgenen Schatz: es ist sein immer aus den Quellen neu erfrischtes Wissen um die Dinge, und sein Gefühl für die in diesen Stätten unsterblich wirkende Macht.

Jetzt hat er aus dem dritten Band seiner „Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance", von der wir, bei ihrem Erscheinen, jeden Band mit Spannung begrüßten und mit Dank lasen, für einen größeren Kreis den Passus über die Kunstpflege Sixtus V., Julius II. und Leos X. noch einmal herausgehoben. Das kleine Format wurde vom Verlag wohl mit dem Gedanken gewählt, es möchte manchen Romfahrer zu den Monumenten begleiten und ihnen als Anleitung vor den Bildern dienen.

Der Kunsthistoriker findet darin wieder, was ihm dieses Werk, Band für Band, wert gemacht hat: die unendlich sorgfältige Ausbreitung des kulturgeschichtlichen, oft erst hier erschlossenen Materials. Während einer ganzen Generation haben unserer Renaissancestudien diesem Buch fast soviel zu danken gehabt, wie der werktätigen Förderung durch des Autors Anwesenheit in Rom.

Es hieße die tiefe Verpflichtung gegen den hingebenden und sein Werk immer wieder bessernden und ergänzenden Verfasser verkennen, wenn wir nicht durch Äußerung unserer Ansicht über diesen nun für sich stehenden Ausschnitt ihn in seinem nur der Sache dienenden Streben unterstützten.

So will uns scheinen, daß Pastors Schilderung der Päpste und ihres Lebens, der Umstände, unter denen ihre Künstler arbeiteten, zum Genuß und Verständnis mehr beitragen können, als die Beschreibungen und ästhetischen Würdigungen. Von einem Lehrer, dem Erlebnis geworden, was andern Studium blieb, wird man sich mit allem Dank über das Inhaltliche von so ganz mit dem geistlichen und geistigen Leben verbundenen, tiefsinnigen Werken belehren lassen. Aber wenn er, im Historischen der Gewissenhafteste, im Ästhetischen sich oft auf die Worte von „Autoritäten" verläßt, so sind wir heut über autoritative

Prägungen wie über Spezialisten vielfach andern Sinnes geworden und wo es sich besonders um das Nachfühlen poetischer Gestaltung bei Michelangelo und Raphael handelt, wünschten wir die Stimmen mehr gewogen als gezählt. Man liest mit Staunen über den sonderlichen Magier mit dem Zauberstab, den Botticelli kaum aus dem Gewühl der Rotte Korah herauszulösen vermag, daß er „ein für alle Zeiten gültiges Moses-Ideal" verkörpert, während wir doch kaum eine Generation später schon den „Capitano degli Ebrei" die Blicke aller kommenden Geschlechter auf sich bannen sehen.

Daß in Ghirlandajos Berufung Petri und Andreae um das „edle Christusideal" nicht weniger als dreißig Zeitgenossen verdunkelnd herumstehen, will uns heut kein Lob mehr scheinen. Aber unter den Stimmen über die großen Meister horchen wir gern auf die Friedrich Overbecks — des Malers!

Besonders im Kritischen scheint manche Revision von Fehlurteilen aus der Zeit unserer Hyperkritik nötig: Die Landschaft auf Raphaels Attilafresco, dessen linker Teil mit der Gruppe des Papstes in weiß, gold, rot vor dem gobelinfarbigen Grund ein letztes und schönstes Zeugnis für den Meister selbst ist, den seine Zeit für den großen „Maler" hielt, soll „alle charaktersitischen Züge" Pennis tragen; bei allem Verständnis, das man neuerdings dem „Fattore" entgegengebracht hat, läßt sich doch nur sagen, daß er als Künstler überhaupt keinen Charakter hat und daß man von seiner Handschrift trotz allem kritischen Bestreben so gut wie nichts weiß. Genau so steht es mit dem Einfluß oder gar der Teilnahme des Sebastiano an der „Messe von Bolsena". In diesem Fresko findet sich kein Akkord, den der groß und selbständig gewordene märkische Umbrer im Augenblick seiner stärksten Sammlung nicht selbst hätte greifen können oder müssen. Des immer und besonders in seinen römischen Anfängen schlecht zeichnenden Venezianers Spuren wird man in diesem riesigen farbigen Ornament, in der Gebundenheit von Formen und Tönen an die große Einheit der Stimmung vergebens suchen.

Den Anteil Raphaels an den Loggien wird man sich, wie immer er zur Ausführung stand, gar nicht groß genug denken können. Bei aller Stilkritik und Aufteilung der übermalten Bilder, bei allem Nachweisen der für ihn vorbildlichen antiken Motive, blieb viel zu sehr die Gesamtleistung, das Ineinanderdichten von Gestalt und Rahmen und Raum außer acht. Die gemalten Architekturen der einzelnen Joch-Gewölbe sind für die Kenntnis von Raphaels Bau-Gedanken in ihrer Fülle noch kaum betrachtet.

Aber dies sind Fragen, die wir Kunsthistoriker unter uns mit aller Gewissenhaftigkeit auszumachen haben, damit ihre klare Lösung andern zugute komme. Was wir Positives von ihm empfingen, ist mehr und wichtiger, als die Irrtümer, die dieser untadelige Arbeiter aus der vorübergehenden kritischen Disziplinlosigkeit unserer Disziplin in seinem monumentalen Werk gleichsam beisetze.

Oskar Fischel

ZUR METHODIK DER KUNSTWISSENSCHAFT

Ernst Troeltsch hat in einem hervorragenden Aufsatz in Schmoller's Jahrbuch [1]) die geistige Bewegung der deutschen Jugend beleuchtet und „die Revolution in der Wissenschaft" mit ihren seltsamen Hinter- und Abgründen erhellt. Der zeitgemäße Kampf gegen das Philologische, Begriffliche, Spezialisierte der Wissenschaft ist etwa gleichzeitig in der Philosophie, in der Literaturgeschichte, in der Historie wie in der Kunstgeschichte zu verfolgen und ist denn doch mehr als eine belanglose, überhebliche Reaktion gegen den Historismus der Alten. Ein neues Lebensgefühl, eine neue Sehnsucht nach Lebenskräften und Lebenswerten, nach bindendem Halt, nach geistigem Band und Dogma, etwas Dynamisches, Elementares, Notwendiges brach in allen diesen Stimmen der Chorführer hervor und nicht nur in Deutschland. Diese Vermischung von Wissenschaft, Philosophie, Lebenshaltung, diese Annäherung von Kunst und Historie, Bekenntnis und Darstellung, Monolog und Lehre ist typisch für die erschütterten, verwandelten Geister, die ihre Idee loben und gestalten wollen. Polare Wünsche und Gruppen, aristokratische und soziale Gesinnung, Oligarchie und Gemeinschaft, Prophetie und Glaube, Gilde und Kirche, Deutsch-Griechen und Welt-Katholiken — alles findet sich in Bewegung und Gegensatz, jung, gläubig, anmaßend, aus der Fülle der Liebe hassend. Man könnte meinen, Jünglinge und Revenants jener neudeutschen Romantik um sich zu haben, die halb griechisch, halb nazarenisch vor hundert Jahren den neuen Menschen eines neuen Geistes suchten und forderten. Beschränken wir uns auf die Kunstwissenschaft, die in logischer Genese zur Geistesgeschichte wurde, so finden wir auch hier die gleichen Kämpfe und Gegen-

[1]) Ernst Troeltsch: Die Revolution in der Wissenschaft. Eine Besprechung von Erich von Kahlers Schrift gegen Max Weber: „Der Beruf der Wissenschaft" und der Gegenschrift von Artur Salz: „Für die Wissenschaft gegen die Gebildeten unter ihren Verächtern". Schmoller's Jahrbuch. XLV. 4. 1921.

sätze, schulfeindlich, monologisch, synthetisch geistreichstolz, eine neue Schau, Denksinnlichkeit und dichterische Gestaltung proklamierend. Riegl und Dvořak, Woelfflin und Heidrich, Simmel und Worringer sind die Paten dieser Jugend, die das phänomenologische genetische Wesen der Kunst ohne Schweiß und Werkzeug, ohne Zahl und Namen, mit Würde und Gnade erhebt und die Universitäten als abgelebte, altväterliche Doktorfabriken ablehnt. Dieser Kampf, der sich immer entschiedener im Gesamtbild der geistigen Bewegung darstellt, geht schließlich um Methode und Idee der Kunstwissenschaft, die ihre eigene Geschichte mit neuen Augen überblickt. Laien, Philosophen, Dichter und Buchmacher sind dabei stark beteiligt, und es ist nicht mehr wie früher ein Kampf der Schulen, sondern der Gruppen. Troeltsch hat schon darauf hingewiesen, welche Bedeutung dem Georgekreis und dem Schelerkreis zukommt, und wie verwandt trotz aller Gegensätze diese beiden Gilden sind. Zwar fehlen der jungen Kunstwissenschaft Persönlichkeiten wie Gundolf, Nadler, Hefele, Spengler, und es scheint, als ob die alten Werte und Methoden in der Kunstwissenschaft durch Lehre und Ansehen doch stärker vertreten wären als in der Philosophie oder Literaturgeschichte. Betrachtet man aber die Wechselwirkung dieser Wissenschaften, erkennt man, welches Unheil Woelfflin's „Grundbegriffe" — dies eben seine eigene Methode — in der Literaturgeschichte bewirkt haben, vergegenwärtigt man sich, um was eigentlich der Methodenstreit zwischen Voß und Woelfflin ging, überdenkt man die letzten Bücher Dvořaks oder Pinders — die gerade am Rande der Kunstwissenschaft sind — verfolgt man die Methodik jüngerer Nachfolge, so wird man doch zugeben müssen, daß der Boden der Methodik noch immer reißt und zittert. Und doch scheint diese dynamische Erschütterung, dieser „Expressionismus der Wissenschaft" im wesentlichen überstanden zu sein. Der Hintergrund der historischen Bilder hat sich beruhigt, klare große Durchgestaltung ohne geschichtsnahe Akribie, liebevolle sachliche Behandlung historischer Bedeutungsformen, ja idyllische, stillebenmäßige Kleinforschung fällt in den neueren Denkbildern auf, und in dem Kloster der Wissenschaft, fern vom Getümmel des Buchmarkts, ist eine entsagende Jugend mit neuem Ernst — trotz aller Barbareneinfälle in das grenzenlose Gebiet — an der Arbeit. Die Zukunft muß lehren, ob unsere Deutung recht behält, und ein kurzer Überblick über einige Neuerscheinungen der letzten Jahre — der Methodik gewidmet — mag unsern Fernblick ins Naheliegende zurückführen.

Der anwachsende Wert der Quellenkunde, die als ein köstlicher Besitz immer wieder zu ehren ist, hat in Schlossers Lebenswerk sein Meisterstück gefunden [1]). Wenn auch seine „Kunstliteratur" — aus den Sitzungsberichten der Wiener Akademie der Wissenschaften (1914/20) zusammengestellt — ein Hand- und Nachschlagebuch bleiben wird, so ist es doch zugleich eine erste internationale Geschichte der Kunstlehre und Kunsttheorie und weist weit über den Quellenstoff hinaus. Methodisch ist dies Kompendium mit jener historisch-philologischen Akribie des 19. Jahrhunderts erarbeitet, wie sie immer seltener wird. Auch strebt Schlosser selbst unter Croces Einfluß zu neuem Ziel und würde, wie er bekennt, dies Buch heute um- und umgestalten. Als eine Mischung von Quellenwerk und Ideengeschichte steht es bedeutsam an der Wende einer neuen Zeit. —

Als Nachschlagewerk und Laienbrevier gedacht, trotz mangelnder Sichtung und Wertung, auf die neuere deutsche Kunstliteratur beschränkt, für Studierende brauchbar und willkommen, ist hier Walter Timmlings kleiner Literaturführer „Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft" zu nennen [2]). Frankls anregender Aufsatz „Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik" ist dem Bändchen als selbständige Abhandlung einverleibt, trotzdem nicht einzusehen ist, was dieser vielversprechende und relativistische Aufsatz in diesem Literaturführer zu suchen hat. Man hätte ebensogut die Deutungen des Antinous oder die Erklärungen der „himmlischen und irdischen Liebe" anführen können, um dem Anfänger zu zeigen, daß es mehr Ansichten als Köpfe gibt. Es ist sehr unpädagogisch, dem Schwimmschüler zu zeigen, daß man auf hundert Arten schwimmen kann. Er soll ja schwimmen lernen und wenn er das kann, auf seine Art schwimmen! —

Wie Timmling's Handbuch dem pädagogischen Zweck gewidmet, ist das dickleibige Buch des Heidelberger Professor Robert Hedicke als Handbuch für Studierende gedacht [3]). Hier ist der Versuch gewagt, auf der Basis von Rickerts logischer Methodologie ein methodisches System von vier Forschungsmethoden (denkmalgeschichtliches, bildkünstlerisches, technisches, geistesgeschichtliches) mit geistesgeschichtlicher Bedachung aufzustellen, weltanschaulich gesehen von „dem linken Flügel des Idealismus

---

[1]) Julius Schlosser: Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Schroll. Wien. 1924.

[2]) Walter Timmling: Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. Kleine Literaturführer. Bd. 6. Koehler u. Volkmar. Leipzig. 1923.

[3]) Robert Hedicke: Methodenlehre der Kunstgeschichte. Ein Handbuch für Studierende Heitz. Straßburg. 1924.

der Freiheit". Trotzdem mit unerbittlicher Logik, treuem Fleiß und großer Belesenheit das Gerüst eines großen, vielgeschossigen Systemhauses zusammengeschweißt ist, muß doch — und vielleicht eben darum — dem Studierenden am Ende „von alledem ganz dumm" werden, denn man verläuft sich in diesem weitläufigen, kammerreichen Lehrgebäude bis zur Erschöpfung, um am Ende aufatmend in den Folgerungen (Bildungsgang des Kunsthistorikers) zu erfahren, daß „das Ziel des Studiums die Gewinnung einer Übersicht über die Kunstgeschichte, die erste Spezialisierung auf ein bestimmtes Gebiet und die Doktordissertation" ist. Man glaubt manchmal einen Göttinger Professor aus dem Anfang des 18. Jahrhundert zu hören, wenn man die umständliche Logik, die väterlichen Ratschläge dieser kurieusen Periegese durch die Schatz- und Wunderkammern der Theorie bedenkt, die der Jugend gerade das nicht gibt, was sie ersehnt und sucht, ein festes Ziel, einen klaren Weg, eine starke Hand, ein führende eigenwillige Persönlichkeit. Trotzdem hat dies Werk unzweifelhaft seine Verdienste und bleibt immer noch auf einem festen methodischen Boden.

Dagegen ist Ludwig Coellen's geschichtsphilosophische Untersuchung „über die Methode der Kunstgeschichte [1])" eine metaphysische Stiltheorie auf Grund der Erkenntnis, daß die Kunst räumlich formaler Ausdruck der Weltanschauung einer Zeit ist, und daß das erstrebte Ziel ein Bestand rein räumlicher Prinzipien und Gesetze der Kunstform ist, welche den Stil und die geschichtliche Abfolge der Stile bestimmen. Dieses allzufeine Systemnetz kunstphilosophischer Begriffe ist zwar als Sprungnetz für ein Saltomortale in die Metaphysik fest genug, wird aber als Methode der Kunstgeschichte wenigen tragbar sein. Gehört dies Büchlein in die vorletzte Nachfolge Hegels, so verweist uns das von Max Scheler klug und zerebral eingeleitete Buch Heinrich Maria Lützelers „Formen der Kunsterkenntnis" in die beste Schule Schelers [2]). Lützeler verbindet die aristokratische Ideologie Georges mit der geistreichen Logenweisheit Schelers. In edler Sprache und Anmaßung wird „die natürliche Kunstbetrachtung" des Laien mit der „bewußten Kunstbetrachtung" des Gelehrten verglichen, um schließlich „die mythologische Kunstbetrachtung" des Erwählten zu postulieren. In der Wertordnung steht die natürliche Kunstbetrachtung (die das Werk wenigstens als lebendige Gesamtheit sehen kann) natürlich noch über der philologischen Betrachtung, die nur das Körperhafte sieht. In der „Kunsterschließung" der bewußten Kunstbetrachtung wird Wesen und Symbol der Kunstwelt noch nicht erkannt. Nur der schöpferische Mensch der Mythologie — Vorbild und Meister ist Stefan George — kann das Kunstwerk durch Reinigung, Erweckung, Gestaltung wieder im Kunstwerk erschauen und den Gereiften der Welt als Gestalter und Ordner zurückgeben. Man glaubt den seligen Moritz (alias Anton Reiser) zu lesen, der schon im 18. Jahrhundert zu der These kam, daß ein Kunstwerk nur durch ein Kunstwerk dargestellt und gedeutet werden könne. Methode der wahren Kunstbetrachtung und Wesenschau ist also: ein Künstler, ein Dichter, ein Genius sein. Man könnte ebensogut erklären, daß die Methode der Religion die sei, ein Heiliger zu sein. Diese rührende Forderung — die sich aber doch jugendlich „erdreustet", wozu auch manches Kluge und Feine noch nicht berechtigt — zeugt für den Idealismus dieser fordernden Epoche, die Troeltsch (mit dem Musterbeispiel Erich von Kahler) so feinsinnig beleuchtet hat. Hier scheint sich Goethes Apercu zu verwirklichen, daß es im Leben vielleicht garnicht auf Resultate, sondern auf das Leben selbst ankomme. Und um dieses lebendigen Lebens willen kann und muß man diese trunkenen Seiltänzer über Welt und Schreibtisch doch immer wieder liebgewinnen. Vielleicht kommt es auch im Geisterhause der Kunst garnicht darauf an, in welchem Stockwerk man sitzt, sondern wie trunken man ist.

Nach solchen Um- und Höhenwegen erfrischt die Rückkehr ins Tal, wo die Nichtauserwählten leben und arbeiten, und wo sich in praktischer Arbeit, in Museum, Hörsaal, Seminar, die Methoden bilden. Bei allen Theorien, Forderungen und Träumen behält doch immer der Forschende Recht, der sich selbst zum Instrument der Erkenntnis bildet. Die Methoden der Lehrenden, durch Lehre Lernenden, sind aus sokratischer Arbeit, aus den Forderungen des Tages wie des Herzens, ohne Haß und Weihe, als ein wachsendes Wesen ihres Berufes erwachsen. Wie immer ein aufrichtiges, kunstloses Memoirenbuch gegen jede Geschichte seiner Zeit in seiner Lebensnähe mit unzerstörbarer Notwendigkeit wie ein Nahbild wirkt und besteht, so können auch die Selbstbekenntnisse der Forscher — man muß sie alle sammeln — den ganzen Reichtum persönlicher Methodik aufweisen und bestätigen, daß viele Wohnungen in dem Hause der Wissenschaft sind. Es war deshalb ein glücklicher Gedanke, einzelne Kunsthistoriker ihr Werk und ihren Werdegang deuten zu lassen und die Kunstwissenschaft der Gegenwart in den Selbstdarstellungen einzelner Vertreter als Methode und Wissenschaft darzustellen [3]). Es ist, wie wenn in einer Dispu-

[1]) Ludwig Coellen: Über die Methode der Kunstgeschichte. Eine geschichtsphilosophische Untersuchung. Arkadenverlag. Darmstadt. 1924.

[2]) Heinrich Maria Lützeler: Formen der Kunsterkenntnis. Cohen, Bonn. 1924.

[3]) Johannes Jahn: Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Meiner. Leipzig. 1924.

tation nacheinander feindliche Redner mit widersprechender Anschauung zu Worte kommen. Werden und Krisis der Geisteswissenschaft werden offenbar, trotzdem kein Vertreter der Jugend dabei ist. Aber die Auswahl dieser Selbstdarsteller ist seltsam unmethodisch: Gurlitt, Neumann, Porter, Schlosser, Schmarsow, Strzygowski, Tietze, Woermann. Auf Porter und Tietze hätte man gern verzichtet, um dafür durch andere Vertreter die geistigen Wandlung dieser Wissenschaft in ihren typologischen Etappen klarer zu sehen. Zu ordnen wäre: Woermann, Gurlitt, Schlosser, Schmarsow, Strzygowski, Neumann — damit der Weg von philologischer Kunstwerkgeschichte zu ideologischer Kunst- und Geistesgeschichte deutlich würde. Hoffentlich ergänzt noch ein zweiter Band diese erste Zusammenstellung mit den Forschern, die noch nicht 60—70 Jahre zählen. Für die Methodik der Kunstwissenschaft, für ihre Geschichte wie für die Forscherkunde sind diese Selbstbekenntnisse sehr ergiebig, zumal sich die Einzelnen bemüht haben, ihre Arbeitsmethode zu verfolgen und ihren Werdegang schon jetzt historisch zu sehen. Da dies für Tietze noch nicht möglich ist, schreibt er ein Kolleg über geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte, die ihm selbst am wenigsten liegt. Gerade deshalb kann er das erläutern, was Troeltsch in seinem Aufsatz auch für die Kunstgeschichte ahnen ließ. Eine Selbstdarstellung ist also dieser Aufsatz nicht, ebensowenig wie die Belanglosigkeiten, die Porter ausplaudert. Und doch wird die Fülle methodischer Probleme und Fragen deutlich. Jeder hält seine Fragestellung, seinen Weg für den richtigen — und das muß auch so sein — jeder hat seine Idee durchforscht und durchlebt. Alle dienten sie der Geschichte, die nur durch Geschichte, dem Leben, das nur durch Leben zu überwinden ist. Alle sind sie — im Gegensatz zu der revolutionilen Jugend — fest davon überzeugt, daß sie mit der Wissenschaft, ihren Werkzeugen und Griffen, dem Meere des Gewesenen Neuland abgewinnen können; alle glauben sie an die Wissenschaft an die Forschungsarbeit, an den Erfolg, ohne zu erwarten, daß der Gott sie erfüllt, daß der Genius sie küßt. Sie gehören jener Generation an, die als Kärrner wie als König nichts Unmögliches begehrt und dem Geiste Rede steht, ohne ihn anzuschreien. Alle sind sie Lehrende, Gebende, Dienende. Vielleicht fehlt manchem der Rückweg in das Leben zu Volk und Nation, in die andere Seite, wo Lauschen und Stille ist. Die Zucht, die sich nur erleben und erleiden läßt, die Arbeit um der Arbeit willen, die Methode der Weinbergweisheit, die auch den Zuspätgekommenen belohnt, das Sichvergessen in der Werkgerechtigkeit, sie fehlen den Fordernden, die heute beim Künstler, beim Dichter, beim Seher die Methode suchen, den Alltag verachten und das Volk nicht kennen, das sie trägt. Der Stolz der Gilde, der Übermut der Erwählung trübt den forschenden Blick. Die Ehrfurcht, die allein den Menschen groß macht, weil sie ihn erniedrigt, ist die Methode, die den Meisten mangelt. Der Blick, der über Meere und Länder, Epochen und Kulturen fliegerhalt zu Gletschern und Heroen gleiten will, bedarf der Fernsten- wie der Nächstenliebe, bedarf immer vor allem der Liebe, die heute gerade den Suchenden fehlt. Und doch empfindet man immer wieder, was dies Alter und diese Jugend trennt und trennen muß, was diesem Kampf zweier Epochen und Generationen eigentlich sein Recht gibt. Dieser Jugend, die zu früh gelitten hat, ist die Wissenschaft kein Selbstzweck mehr, nichts, was „more geometrico" sein Gesetz und Leben in sich trägt. Gewiß, sie verwechseln Wissenschaft und Leben, Forschung und Schau, Monade und Kosmos, aber sie haben ein ahnungsvolles Gefühl dafür, daß vox und verba zusammenstimmen müssen — auch in der Wissenschaft — daß nicht jeder historische Kadaver das Messer verdient, daß es um den Menschen, immer um den Menschen, um den ganzen Menschen geht. Sie haben, wie jene frühgealterten Romantiker, ein neues und feines Gefühl für die Totalität, für die Würde, für das Wunder des geistigen Lebens und hassen den historischen Monismus, der sie relativiert. Das Wertgefühl, das für die Lebenswerte der Wertbeziehung ein empfindliches Organon besitzt, — es ist nicht das Qualitätsgefühl des überschätzten „Kenners" — das vorlaute Gewissen für die Temperaturen des Geistes, die Verantwortlichkeit für jedwede Gestaltung des großen Sensorium — dies ist es vielleicht, was der neuen, der werdenden Kunstwissenschaft wesentlich sein wird. Norm und Gesetz, Idee und Gehalt wird diesen Forschern wichtiger sein als alles Relative, Subjektive, Differenzierte. Sie werden wieder das große Bilder- und Zeichenbuch des Geistes buchstabieren lernen, in dem die Hieroglyphen der Kunst wie goldene Runen der Ursprache erscheinen, sie werden zwischen „Das War" und „Das Bedeutet" wieder das Eine suchen und preisen, das ihr Leben wieder lebenswert macht: „Das Ist". —

Kurt Karl Eberlein

DIE HANDZEICHNUNGEN MICHELANGELOS IM CODEX VATICANUS

VON

K. TOLNAI

Mit 31 Abbildungen

I.

Zerstreut unter den Michelangelo-Autographen des Codex Vaticanus 3211 befinden sich einige eigenhändige Skizzen [1]). Durchwegs gehören sie zu den bescheideneren

[1]) Die Handzeichnungen des Codex Vaticanus 3211 wurden zum ersten Mal beschrieben durch Karl Frey (im Commentar der Kritischen Ausgabe der Dichtungen Michelangelos: „Die Dichtungen des M. B. Herausg. von Karl Frey". Berlin 1897. — Kurz erwähnt sind sie schon in Frey's Aufsatz über den Codex: Jahrbuch der preuß. Kunstslgen Bd. IV, 1883 p. 40 ff. u. p. 108 ff.). —

Seither wurden sie in der Michelangelo-Literatur kaum berücksichtigt. — Berenson („The drawings of the Florentine painters" Vol. II., London 1903) verzeichnete sie nicht; in Thodes „Kritischen Untersuchungen" sind nur zwei Blätter nach Freys Angaben — erwähnt: die Zeichnung von zwei Säulen (fol. 89 verso und 90 recto) als Nr. 515 a (Bd. III p. 239) — die aber nicht von Michelangelo ist — und die kleinen Federskizzen zur Treppe der Liberia (fol. 87 verso) als Nr. 515 b (Bd. III, p. 240). —

Veröffentlicht wurde nur das zuletzt genannte Blatt (fol. 87 verso) von Erwin Panofsky (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1922, p. 262 ff.) und für die Rekonstruktion verwertet. Es darf daher von der neuerlichen Behandlung dieser Skizzen hier abgesehen werden. —

Die Beschreibungen Karl Frey's (vielfach unexakt) werden bei der Behandlung der Blätter jeweils (in der Anmerkung) wörtlich zitiert. — (Folgende Skizzen sind auch bei Frey nicht verzeichnet: fol. 84 verso; fol. 88 verso; fol. 91 recto und verso; fol. 96 verso).

Der (relativen) Unwichtigkeit halber sind in diesem Aufsatz folgende Skizzen übergangen:

1. Fol 53 verso. Frey p. 460 beschreibt: „Auf der Blattseite einige Bleistiftstriche (= Balustrade?)." Es sind indessen zwei Grundrißskizzen, mit Angabe der Mauern und gekoppelter Säulen (die das einemal vor, das andere Mal in die Mauer gestellt sind — letzteres etwa, wie im Riccetto der Laurenziana). — Die beiden Skizzen ergeben keine Einheit; worauf sich die letztere bezieht, konnten wir nicht ermitteln. Die obere Skizze aber ist ein Grundrißentwurf für die Benedictionsloggia der Fassade von St. Peter: zwischen den gekoppelten Säulen ist der vorspringende Erker angedeutet und hinter der Fassadenwand der schmale — in der Mauer verlaufende — Laufgang. —

2. Fol. 79 recto. Frey p. 465 beschreibt: „Auf der Seite ein paar Tintenstriche, über welche die Buchstaben hinweggeschrieben sind. Nach Bis' (d. h. Michelangelos Großneffe) Erklärung lägen „duo fregi d'una cupoletta" vor (so auch Guasti), welche ich aber darin beim besten Willen nicht erkennen kann." — Eine halbkreisartige Linie umschreibt eine in „Eselsrücken" gipfelnde Kurve; mit zittrigem Federstriche, ganz flüchtig gezeichnet. (Rechts davon die Eselsrückenspitze nochmals). — Wie es zu deuten sei, konnten wir ebenfalls nicht ermitteln. —

3. Fol. 84 verso. (Frey überging die Skizze.) — Bleistiftskizze eines sternartigen Gebildes. — Vielleicht ein flüchtiger Grundrißentwurf für die Befestigung des Borgo (seit 1545)?

4. Fol. 87 recto. K. Frey p. 494 beschreibt: „Bleistiftskizze von gleichem Charakter wie fol. 91 b". (Dies richtig.) — Nur z. T. erkenntlich (umgekehrt anzuschauen) ein kleiner Türrahmen und (rechts daneben) ein Profil. — Wofür? —

5. Fol. 87 verso. Vgl. Panofsky, Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1922, p. 262 ff. —

6. Fol. 89 verso und 90 recto. — K. Frey p. 493 beschreibt: „Mit dicker Tinte zwei große, an

Zeugnissen seiner Hand. Aber für den Historiker der Kunst sind sie in doppelter Hinsicht von Wert: Als Ergänzung seines Wissens über die Entstehungsgeschichte einiger Hauptwerke des Meisters — sodann als Ergänzung seines Wissens über die Schaffensmethode Michelangelos im allgemeinen.

Mit dem bloßen Hinweis auf die mehr oder minder genaue Verwendung des Entwurfs, ist dessen innere Bedeutung nicht erledigt, sein Inhalt nicht erschöpft. Denn die Studie verwirklicht bei Michelangelo Vorfragen sachlicher Natur, die er stets als selbständige Probleme behandelt. Studien ad hoc in engerem Sinne (d. h. solche, deren Wert und Inhalt allein durch die Beziehung zum Werke bestimmt wird) gibt es in Michelangelos Werke eigentlich nicht. Diese grundsätzliche Frage zu berühren, fordern einige Blätter des Codex Vaticanus auf.

2.

Ein Wort über die Aufeinanderfolge. Weder die Aufzählung nach der rein zufälligen Anordnung im Codex (also nach Seitenzahlen) schien (der Äußerlichkeit wegen) angebracht, noch konnte eine Scheidung nach sachlichen Gruppen streng durchgeführt werden, wollte man nicht in Wiederholungen geraten. So wurde der Grundsatz befolgt, diejenigen Skizzen an der Spitze zu behandeln, die vor allem als Wissensmaterial von Interesse sind, die anderen, die mehr zu grundsätzlichen Betrachtungen auffordern, am Ende zu gruppieren. Dabei sollte auch der Gesichtspunkt der Chronologie — soweit es möglich war — - berücksichtigt werden.

Lageplan zu St. Peter. Folio 92 verso.

1.

Das Problem bei der Situierung von St. Peter bestand darin, einerseits die Integrität des schon bestehenden Gebäudekomplexes des Vatikans möglichst zu bewahren, andrerseits zugleich das selbständige Für-sich-sein des zentralen Neubaues trotz dieser Rücksicht zu sichern. Weder das Bestehende durfte durch den Neubau zu kurz kommen, noch durfte dieser etwas von seiner Unabhängigkeit wegen jenem einbüßen.

ihrem oberen Ende durch einen Strich verbundene Säulen, deren Maße eingezeichnet sind.. Die Säulen beziehen sich auf die Vorhalle der Liberia". Er datiert das Blatt 1555. — Thode (Krit. Unt. Bd. II p. 127) hält die Beziehung auf das Vestibül für zweifelhaft. — Die Zeichnung ist nur von einem Gehilfen.

7. Fol. 91 recto. (Von Frey nicht erwähnt). — Umgekehrt anzusehende — fast ganz verwischte — Bleistiftskizze eines großen Säulenkapitells. —

8. Fol. 91 verso. Frey p. 493 beschreibt: „Einige architektonische Bleistiftskizzen, z. T. verlöscht. Man erkennt noch eine schön geschwungene Volute". — Wir bringen die Abbildung der fast ganz verlöschten Zeichnung (Abb. 27). Es handelt sich um zwei Skizzen: unten ein Fenster (breit und niedrig, von der Gattung der Attika-Fenster von S. Peter — im Einzelnen aber abweichend von diesen) — und darüber ein Kapitell mit kelchartig ausgreifenden Voluten. —

9. Fol. 95 verso. Frey p. 486 beschreibt: „Einige undeutbare Bleistiftstriche". — (Unten in der Mitte der geneigte Kopf eines „Christus am Kreuz"? Nicht sicher zu entziffern.) —

10. Fol. 96 verso. (Frey erwähnt nichts). — Brust, Kopf (nach rechts geneigt) und Armansatz eines gekreuzigten Christus. Bleistift. (Von rechts her zu betrachten). —

Mons. Prof. Giovanni Mercati, Vorstand der Handschriftenabteilung der Bibl. Vaticana ist für die Erlaubnis der Veröffentlichung der Zeichnungen besonderer Dank zu sagen. —

Beiden Forderungen mußte man gleichmäßig gerecht werden — und zwar diesmal ohne Kompromiß.

Dieser Forderung kam bis dahin nur der Bramantische Plan entgegen. Dies

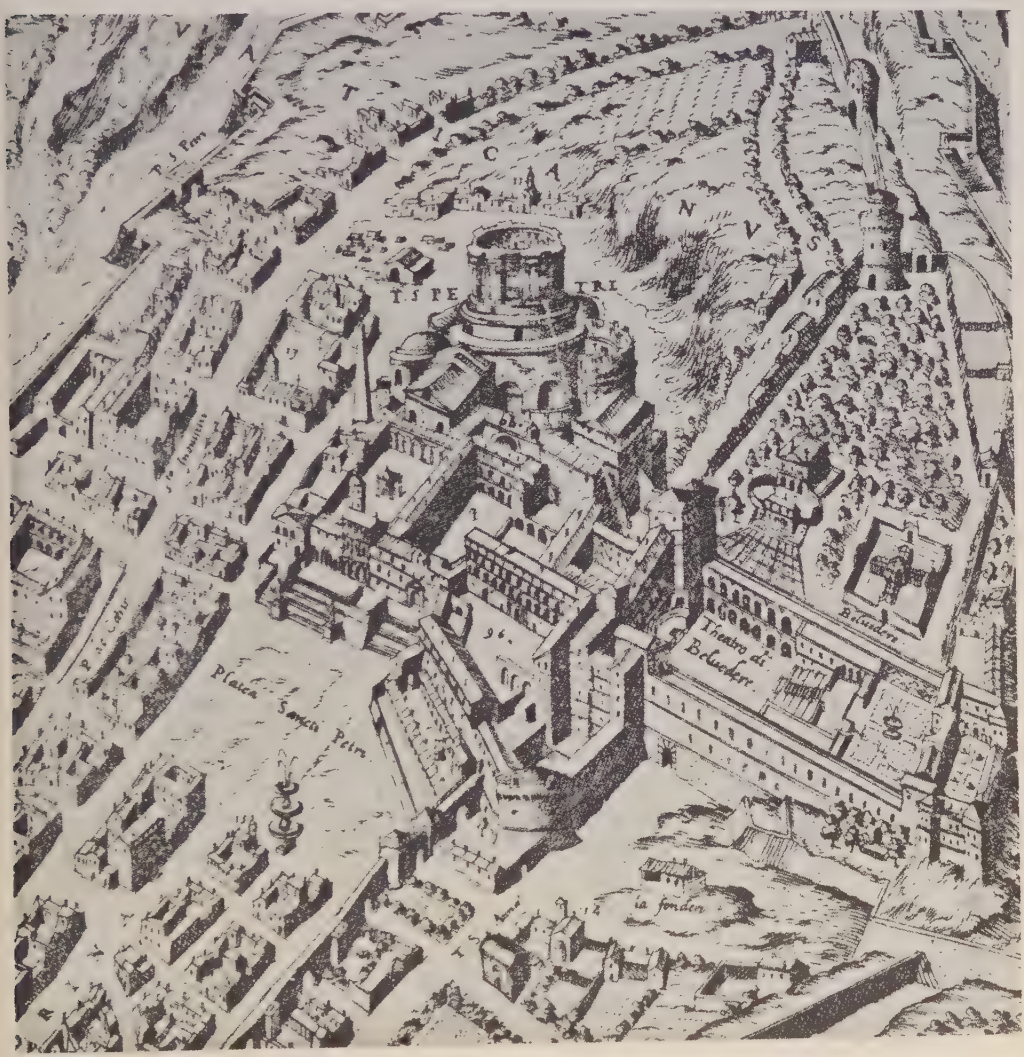

Abb. 1. Ansicht von St. Peter. (Ausschnitt aus dem Plan du Pérac-Lafrécy's aus 1577.)

erkannte Michelangelo klar. In dem, im Jahre 1555, an Ammanati gerichteten, oft zitierten Briefe (Milanesi Lettere p. 535) faßt Michelangelo die Vorzüge des Bramantischen Planes in diesen Worten zusammen:

„Lui pose la prima pianta di S. Pietro, non piena di confusione, ma chiara e schietta, luminosa e *isolata atorno, in modo che non nuoceva a cosa nessuna del*

palazzo". (Die Forderung der allseitigen Selbständigkeit des Neubaues, sei also von Bramante verwirklicht worden). Der Fehler des Sangollo'schen Planes liege aber nach Michelangelos Urteil darin, daß durch dessen neuen Umgang einerseits alles Licht der Kirche benommen werde, – andererseits (in unserem Zusammenhang ist diese Bemerkung von größerer Wichtigkeit), daß durch dessen Errichtung, bestehende Gebäude des Vatikans abgetragen werden müßten: „Ancora ci sarebbe quest' altro inconveniente, che nel circuire con l' aggiunta che il modello (di Sangallo) fa di fuora detta composizione di Bramante, *sarìa forza di mandare in terra la capella di Paolo, le stanze del Piombo, la Ruota e molte altre: nè la Capella di Sisto, credo, riuscirebbe netta.*" (also die Forderung nach möglichster Integrität des Bestehenden sei durch Sangallo verletzt worden.)

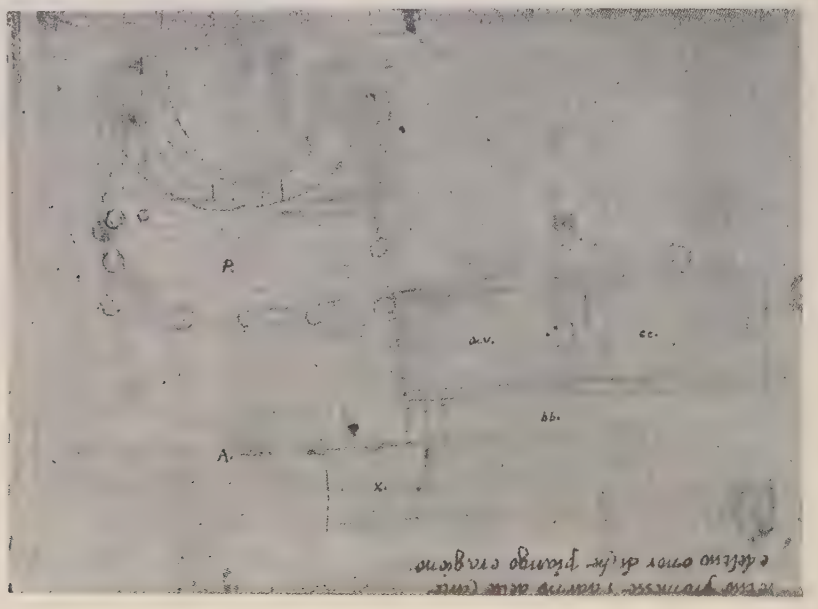

Abb. 2. Lageplan zu St. Peter. Folio 92 verso.

2.

Als anschauliche Ergänzung zu diesen klaren theoretischen Sätzen kann eine flüchtige Lageplanskizze auf Folio 92 verso des Codex vaticanus angeführt werden [1]).

Denn nur auf Sankt Peter kann sich die Zeichnung beziehen, trotzdem der Grund-

[1]) Frey (Dichtungen) p. 485 beschreibt: „Eine unverständliche, fast verlöschte Bleistiftzeichnung (architektonische Planskizze?)". Er datiert um 1550. —

Auf dem Blatt stand (in umgekehrter Richtung) das Sonett bereits, worauf die Planskizze Rücksicht nehmen mußte: daher ist vom Zentralbau nur die Eingangsseite angedeutet. —

Die Annahme Hans Roses (in Wölfflin: Renaissance und Barock, 4. Aufl. p. 312), daß durch den Zentralbauplan für S. Peter die Verbindung von Kirche und Palast verloren gegangen sei, und erst durch Madernas Langhaus wieder hergestellt werden konnte, wird durch diese Planskizze widerlegt. Verbindung von Kirche und Palast bildet schon für Michelangelo ein Problem. —

riß des Zentralbaues — wie schon hier zu betonen ist — nicht genau mit dem von St. Peter übereinstimmt. (Die Abweichung - - statt griechischen Kreuzes Dreikonchen-Anlage — erklärt sich durch die Flüchtigkeit der Skizze, ebenso wie die Andeutung von fünf statt vier oder sechs Portikus-Säulen.)

S. Giovanni dei Fiorentini ist ausgeschlossen, da aus den alten Stadtplänen ersichtlich ist, daß die Stirnmauer dieser Kirche in die Straßenflucht fällt [1]), nicht wie auf der Lageplanskizze an ein rechts davorgelagertes Gebäude anschließt. Auch weicht die Gestalt des Zentralbaues auf Folio 92 verso vom Grundriß von S. Giovanni dei Fiorentini grundsätzlich ab: In allen erhaltenen Entwürfen zur Kirche der Florentiner (Frey 294, 295, 296) unterordnet die zusammengeballte Einheit der gesamten Baumasse die Apsiden unter sich, läßt diese nur als subordinierte Gliederungen der großen Einheit gelten, während im vatikanischen Entwurf die Apsiden so vorspringen, daß sie eine konstitutive Bedeutung für die Gesamtphysiognomie des Grundplanes erlangen [2]).

In der Capella Sforza, (dem andern Zentralbau, der Michelangelo in seiner Spätzeit beschäftigt) ist den Apsiden zwar eine überragende Bedeutung eingeräumt – doch wäre dort ein Säulenportikus, wie er in unserer Skizze begegnet, unangebracht gewesen [3]).

Nur die Möglichkeit, die Skizze mit St. Peter in Zusammenhang zu bringen, bleibt demnach offen.

3.

Vor der ganzen Breite der viereckig-ummantelten Eingangsapside eines Zentralbaues, lagert ein gewaltiger Säulenportikus (P.), dessen äußerste Säule rechts an ein Gebäude anstößt, das aus zwei länglich-viereckigen Räumen besteht (aa. und cc.). Parallel mit diesen Räumen geht eine schmale Stiege (bb.) nach rechts. Gebäude und Stiege bilden eine bauliche Einheit. In der Linie der Stiegenwand vor dem Portikus — sind ebenfalls Säulen (drei) angedeutet: Eine Arkade (A.) sollte hier den Platz vor dem Portikus abschließen. Vor den beiden ersten Säulen der Arkade lagert noch ein Bau (x).

Denkt man diese Gestaltung der Ostpartie von St. Peter in den Grundriß Alpharanos [4]) hinein, dann ergibt sich folgendes Bild: Die Säulenreihe des Portikus (P). liegt ungefähr in der Linie des ersten Säulenpaares des Innenraumes der alten Basilica; die Arkadenreihe vor dem Portikus (A.) entspricht den einstigen westlichen Arkaden des Atriums. Das Spatium zwischen Portikus und Arkade wird bestimmt durch die Breite der alten St. Gregors-Kirche (cc.) mit der alten Palastverbindungsstiege (bb).

---

[1]) Vgl. L. Bufalinis Plan von 1551; Du Pérac, 1577. Die Frage behandelt Dagobert Frey: Michelangelo Studien. Wien 1920 p. 75—76.

[2]) Die Pläne von S. Giov. dei Fiorentini analysiert und deutet Dag. Frey a. a. O. p. 57 ff.

[3]) Über die Cap. Sforza vgl. Dag. Frey a. a. O. p. 64, mit den neuen Zuschreibungen der Zeichnungen F. 95 u. F. 284. —

[4]) Der Grundriß Tiberio Alpharanos (1589/90) abgeb. bei Michele Cerrati: Tiberii Alpharani: De Basilica Vaticanae. — Roma 1914. Taf. I. —

(Die St. Gregors-Kirche ist bei Michelangelo zu identifizieren mit dem, auch in dieser Abbildung als cc. bezeichneten, zweiten Raum des Gebäudes. Der bei uns mit aa. bezeichnete Raum fehlt bei Alpharano, er ist also eine Ergänzung Michelangelos; ebenso verlängerte Michelangelo die Verbindungsstiege bb. bis zur Südwand von aa., da sie ursprünglich nur bis zur Südwand von cc. reichte. Der mit x bezeichnete Raum vor den Arkaden fehlt ebenfalls auf den alten Grundrissen; ob er nur als provisorischer Bau geplant war — worauf die seltsame Lage hinweist — ist wahrscheinlich, aber mit Sicherheit nicht zu ermitteln.)

Die Grundsätze, nach welchen Michelangelo verfahren ist, lassen sich etwa so zusammenfassen:

1. Nichts von den alten Bauten soll abgetragen werden, sondern um eine Verbindung zwischen Neubau und Palast herzustellen, sollen die alten Bauten mit Pietät ergänzt werden, gemäß ihrer eigenen Anlage (aa. und der entsprechende Teil von bb.).

2. Die Erinnerung an die unvermeidlich zum Opfer fallende alte Basilika, soll in der neuen Kirche möglichst bewahrt werden: Beibehaltung der alten Atriumsarkaden, und die riesenhafte Gestaltung des Portikus, wodurch fast die ganze Grundfläche des einstigen Langbaues in den Zentralbau einbezogen wurde [1]).

3. Das Zusammentreffen von Bestehendem und Neuem soll demnach durch das natürliche Wachstum beider Teile, gemäß ihrer Eigenheit erfolgen, nicht aber durch willkürliches und gewaltsames Eingreifen in den alten Bestand (wie bei Sangallo).

4.

Die kunsthistorische Bedeutung der Skizze ist damit nicht erschöpft. Über zwei weitere Fragen gibt sie Aufschluß, deren Beantwortung durch Mangel jedweden Dokumentes bisher nur schwer möglich war. Sie enthält zunächst die vielleicht früheste Idee zur Fassadengestaltung von S. Peter, sodann Michelangelos Gedanken über die Ausgestaltung des Vorplatzes vor der Kirche.

Die Eingangswand sollte nicht zu einer baukörperverdeckenden, bildhaften Schauwand ausgestaltet werden, sondern umgekehrt einen zweiten Körper — den Portikus — vor sich aufnehmen: Eine Verdoppelung also der Baumassenwirkung, nicht ihre Aufhebung durch bildhafte Komposition. Die Idee des Portikus ist in diesem frühesten Entwurf noch ganz vom Pantheon abhängig; die eigene Lösung des Problems zeigt erst die durch Dupérac überlieferte letzte Fassung: Denn hier gelang es Michelangelo, der Eingangswand plastischen Akzent zu verleihen, ohne zu dem Hilfsmittel eines besonderen (vor die Baumasse geschobenen) Vorbaues (Porticus) zu greifen. Er gestaltet den Portikus so (durch Verringerung seiner Tiefe, Verdoppelung der mittleren vier Säulen, rhythmische Gliederung der Säulenreihe), daß er mit der Gesamtbaumasse

[1]) Dies spricht gegen die Annahme H. Rose's (a. a. O. p. 312), derzufolge erst unter Sixtus V. die Forderung erhoben worden sei, die ganze Grundfläche der alten Basilika durch den Neubau zu bedecken. Schon in Michelangelos Zentralbauentwurf, wie es die Skizze zeigt, ist das alte Langhaus latent vorhanden.

untrennbar verwachsen scheint, gleichsam nur dessen bildnerisch artikulierteste Seite bildend [1]).

Eine rein bildhafte Schauwand meidet Michelangelo also auch in dieser letzten Fassung; dies gerade ist bezeichnend für seine architektonische Gesinnung.

Auch die Art der Gestaltung des Vorplatzes hängt mit eben dieser Grundabsicht — die Wucht der Baumasse ungeschmälert wirken zu lassen — zusammen. Michelangelo verengt den Vorplatz zu einem unverhältnismäßig kleinen Atrium-Vorraum, dadurch der Möglichkeit einer fernsichtig-bildhaften Auffassung von vornherein den Weg versperrend. Sein St. Peter wäre gleichsam allseitig umschanzt gewesen und hätte rein durch die Wucht seines Bauleibes über die anderen Baukörper geherrscht. (Nicht wie bei Bernini, wo, — durch die riesenhafte Erweiterung des Vorplatzes — die fernsichtig-optische Auffassung der Fassade geradezu aufgezwungen wird) [2]).

Kandelaberentwurf für das Julius-Grabmal. Folio 25 verso.

1.

Ein Zwiespalt stört an der oberen Partie des Juliusgrabes: Die aus organisch-körperlicher Vorstellung und Empfindung für leibliche Funktionen ersonnenen Kandelaber stimmen mit der, nur in starren schmucklosen Flächen und straffgespannten Umrissen sich darbietenden Schemenwelt des Obergeschosses, innerlich nicht zusammen.

Der Widerspruch liegt nicht in Einzelheiten: zwei verschiedene Reiche des Seins die einander ausschließen, begegnen sich hier. Die Formenwelt des Obergeschosses überwand bereits das Reich des Organischen, der Bedingtheit und Begrenzung — überwand „das Leben" als solches, ist eingegangen in das Jenseits von Vergängnis und Zufall: Der lebensfremde, kalte Hauch der Äternität weht bereits um sie. Ihr dem Organischen-Fernsein ist nicht das „Noch nicht Organisch-geworden-sein", sondern das schon Erlöstsein von jedweder Organik durch Eingegangensein zum Ewigen. Die Unwandelbarkeit — im Reiche der Vororganik stets das Zeichen der Unbelebtheit — erscheint hier als bewußt getragene, gefühlte Attitüde: in den Hermenpilastern vor den massigen Wandpfeilern, die in starr-hochragender Spannung als innere „Seelenstimme" der zur Ewigkeit erfrorenen Blöcke erscheinen, als Verkünder des nicht zu

[1]) Eine Rekonstruktion der endgültigen Gestalt der Fassade bringt H. Rose (a. a. O. p. 282) und J. R. Alker („Michelangelos Portalfassade von S. Peter" 1922, ungedruckt und Unterzeichnetem unbekannt). — Rose nimmt an, daß die rhythmische Abfolge der Kolossalordnung an der Fassade zuerst feststand und von ihr auf die rückwärtigen Partien übertragen wurde; Alker hingegen leitet das Motiv aus den Schmiegen zwischen den Apsiden ab. Die Planskizze spricht für Alkers Annahme. —

Andererseits wird Rose's Hypothese von der Verkröpfung des Gesimses (a. a. O. p. 288) — durch welche die mittleren sechs Säulen zusammengesprungen wären — durch die Codex-Zeichnung bestätigt: denn dieses Motiv ist hier vorgebildet (sofern die fünf Säulen wirklich auf sechs zu ergänzen sind). —

[2]) Es könnte freilich angenommen werden, daß es sich in der vatikanischen Skizze gar nicht um eine endgültige Vorplatz-Gestaltung handelt, sondern daß in ihr nur ein provisorisches Baustadium aufnotiert sei und die Arkaden eben den noch nicht abgetragenen Rest vom alten Atrium bezeichnen. Für die Wahrscheinlichkeit der im Text gegebenen Auslegung der Skizze spricht aber, daß der Bau von S. Peter an allen drei anderen Seiten eng umschlossen ist und daß diese Eingekeiltheit des kolossalen Baukörpers von Michelangelo auch hier (im beschriebenen Sinne) künstlerisch ausgedeutet wurde. —

erschutternden Bewußtseins von der neuerlangten Seinsstufe, die uber jede Vergängnis, jeden Zufall spottet. Keine begrenzte tektonische Funktion (des Haltens oder Tragens)

Abb. 3. Das Juliusgrab.

haben diese Hermen zu verrichten: das innerste Wesen dieses Jenseits vom Leben, das eingeborene Wissen um die Erhabenheit über Zufall und Zeit verkünden sie.

Da bedeuten die Kandelaber einen Rückfall in das Reich des Organisch-bedingten. Im breitspurigen Dastehen auf Löwenklauen, in der gebauschten leiblichen Fülle des elastisch-eingezogenen Umrisses des Postamentes, das die zweckbegrenzte Funktion symbolisiert, kommt ein gänzlich anderer Geist, ein anderes „Lebensgesetz" zu Worte als in den Gliedern des Obergeschosses.

Der Zwiespalt besteht auch kompositionell. Das straffe Wachstum der Hermenpilaster bricht am Kranzgesimse jäh ab, und wird in keiner Weise durch die Kandelaber zu einem Abschluß oder Ausklang geführt. Sie wirken lediglich als körperliche Gewichte, sind daher ganz und gar Fremdkörper in diesem Zusammenhang.

Ihre Gegenwart am Juliusgrabmal kann der Intention Michelangelos in dieser Form gewiß nicht entsprochen haben.

Zwei Erklärungsmöglichkeiten stehen offen: Entweder sind sie die mehr oder minder freie Ergänzung eines Schülers, der die Intentionen Michelangelos nicht verstand, oder sind sie zwar nach Michelangelos Entwurf gearbeitet, jedoch nicht für dieses Obergeschoß des Juliusgrabmals. Die erste Erklärung ist ausgeschlossen, da im noch erhaltenen Vertrag für die Ausführung der Kandelaber [1]) ausdrücklich erwähnt wird, daß sie genau nach Michelangelos Entwürfen auszuführen seien. Im anderen Falle erheben sich zwei Fragen: 1. Wie sah das Obergeschoß aus, für welches Michelangelo diese Kandelaberform ursprünglich als Abschluß bestimmte? 2. Wie sah die Kandelaberform aus, die Michelangelo für das gegenwärtige Obergeschoß als angemessen erachtete?

2.

Aus der Kandelaberform selbst kann man schließen, daß das dazugehörige Obergeschoß ein tektonisch aufgefaßtes System von Stützen gebildet haben muß, denn nur über Gliedern, die ein Tragen versinnlichen, hat ihre körperliche Fülle — die als Last wirkt — Berechtigung, ist als deren adäquater Abschluß wirklich am Platz.

Diese Form des Obergeschosses vergegenwärtigt die hier abgebildete Werkzeichnung eines Gehilfen (Aristotile da Sangallo), die für die Geschichte des Juliusgrabes von großer Wichtigkeit ist [2]). Sie zeigt zunächst das Obergeschoß mit Säulen,

---

[1]) Die Kandelaber verdingt Girolamo Tiranno am 21. August 1542 an Francesco da Urbino. Die betreffende Stelle (Milanesi, Lettere pag. 717) lautet: „Il detto signor imbasciatore (d. i. G. Tiranno) allogò a Francesco d' Amadore da Urbino, tutto il resto del quadro, cioè del' ornamento di detta sepoltura, .. con tutto il fontespitio et *candellieri*; il qual quadro, ornamento et opera ha da fare *di ordine et comandamento del detto Messer Michelangelo, et come a lui parrà et secondo il disegno che ha mandato detto Messer Michelangelo a Sua Excellentia*, dove di sua mano è notata l' altezza et larghezza .. la qual' opera detto Francesco promesse aver finita in dieci mesi proximi, similmente cominciati questo dì." (Also bis zum 21. Juni 1543.) —

[2]) Florenz, Uffizien Nr. 525, 741 A. — Die Zeichnung erwähnte Thode Bd. I (Kritische Untersuchungen) p. 162 und Bd. III p. 98 (als Nr. 246 a), erkannte aber nicht deren Wichtigkeit für die Geschichte des Juliusgrabes, da er die Abweichungen vom ausgeführten Obergeschoß durch eine „nicht genügende Informiertheit Aristotiles" erklärt, nicht bemerkend, daß die Zeichnung einen anderen Plan (den von 1516) wiedergibt. — (Die ausdrücklich als Säulen charakterisierten Traglieder des Obergeschosses beschreibt Thode als Pilaster.)

d. h. tektonischen Stützen und nicht mit Hermenpilastern; außerdem die Säulenpostamente noch mit Grotesken ornamentiert, gleich dem Untergeschoß. Der Kontrast

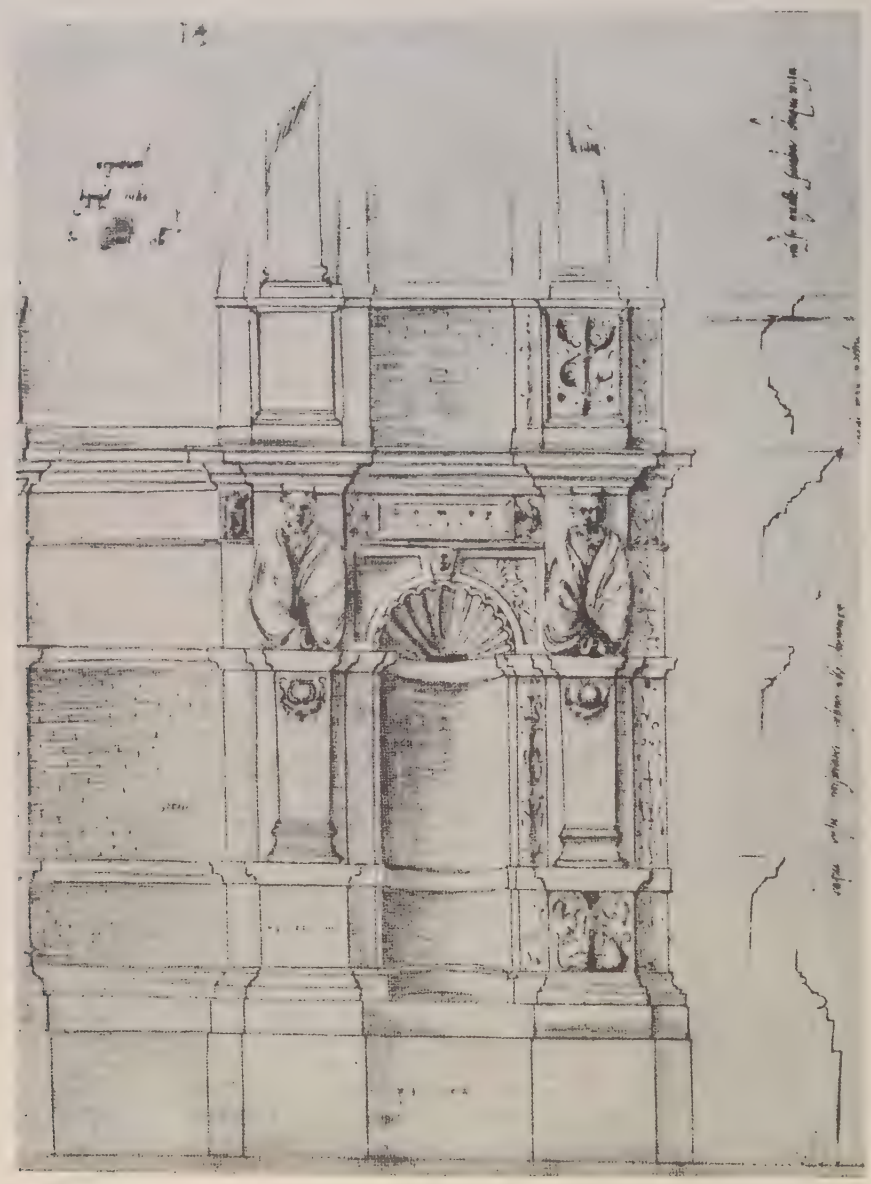

Abb. 4. Aristotile da Sangallo: Werkzeichnung zum Juliusgrab gemäß des Planes von 1516. — Florenz, Uffizien.

zwischen Unter- und Obergeschoß — (im endgültigen Plan für den Eindruck bestimmend) — besteht noch nicht. Wie in der tektonischen Auffassung der Glieder

noch eine Einheit besteht, so soll auch durch gleichmäßiges Ornament die Homogeneität zwischen den beiden Geschossen gewährleistet sein.

Über diesem Obergeschoß hätten die Kandelaber wirklich sinnvoll-notwendigen Abschluß gebildet. Ihre organische Körpergestalt und Gewichtigkeit hätte den Schlußakzent über die tektonischen Tragsäulen gesetzt, andrerseits wäre ihr dekorativer Schmuck (durch Ghirlanden und Akantusblätter) über dem ebenfalls ornamentierten Obergeschoß durchaus am Platze. (Heute stehen sie dadurch in unangenehmem Widerspruch mit der Schmucklosigkeit des Obergeschosses).

Es kann kaum zweifelhaft sein, daß die Kandelaber ihrer Idee nach in jene Zeit zurückreichen, als Michelangelo das Obergeschoß noch so plante, wie es durch die Werkzeichnung vergegenwärtigt wird.

Wann war dies? Die Beschreibung des Denkmals im dritten Kontrakt vom 8. Juli 1516 [1]) läßt keinen Zweifel, daß die Werkzeichnung sich nur auf diesen Plan beziehen kann. Auch in diesem Dokument werden ausdrücklich im Obergeschoß Halbsäulen über ornamentierten Postamenten erwähnt, ferner „una storia di bronzo" an der Stelle, wo sich heute der Moses befindet. In der Werkzeichnung ist dementsprechend in dieses Feld auch das Wort „Storie" eingeschrieben [2]).

Die Zeichnung belehrt darüber, daß die Hauptgliederung der Stirnseite im wesentlichen schon 1516 mit der endgültigen Fassung übereinstimmte (und nur die Auffassung und Deutung der Einzelformen wandelte sich seither). Eine Abänderung im Sinne der Beckerathschen Zeichnung (Thode 5) um 1519 anzunehmen ist irrig, denn die Beckerathsche Zeichnung gibt den Entwurf von 1513 wieder, der für die Vorderfront noch keine durchgehende Fassade mit einheitlicher Silhouette für beide Geschosse hat, wie im Plan von 1516 und in der endgültigen Fassung. — [3]).

Die Idee der Kandelaber reicht somit in die Zeit des Entwurfes von 1516 zurück. Und doch wurden sie erst — das geht aus den Dokumenten hervor — 1542 (21. August) in Angriff genommen. Also in einer so späten Zeit, als der neue Plan des ganz anders empfundenen Obergeschosses bereits im wesentlichen feststand. Dieses zähe Festhalten Michelangelos an der innerlich überwundenen Form erklärt sich vielleicht dadurch, daß er zur Zeit der Verdingung der Kandelaber (dies wird im zitierten Kontrakt erwähnt) noch an Ornamentierung des Obergeschosses dachte, d. h. daß noch eine letzte vereinfachende Planänderung erfolgen mußte (wahrscheinlich nach dem 6. Februar 1543, an dem das Wappen in Arbeit gegeben wird [4]), das in seiner Form mit dem Obergeschoss ebenfalls nicht zusammen harmonisiert), bei der er (mit der Ornamentierung zugleich) die innerlich längst überwundenen Kandelaber aufgegeben hat.

---

[1]) Milanesi: Lettere p. 649/650.

[2]) Die bezüglichen Stellen lauten: „e dalla prima cornicie in su... viene altri *dadi* con loro *adornamento*, suvi *meze colonne* che vanno insino all' ultima cornice..." und über das Bronzerelief: „fra l'un tabernacolo e l'altro resta un vano... nel quale va una *storia di bronzo*". — (Auf der Rückseite der Aristotile Zeichnung befindet sich der Grundriß des Grabes. Hier jedoch schrieb der Zeichner in die betreffende Nische: „non so se ce storie", die er am Recto noch unzweideutig angab.)

[3]) Diesen Irrtum A. E. Brinckmann's (Barockskulptur, 1917) hat Erwin Panofsky (Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien 1923, Heft IV Sp. 13) bereits — mit anderen Argumenten — widerlegt. —

[4]) Milanesi, Lettere p. 719.

Damals muß der Gedanke des neuen, dem Obergeschoß nun auch innerlich entsprechenden Kandelabers aufgetaucht sein. Für die Berücksichtigung dieses letzten Willens Michelangelos ist es indessen zu spät: Seit 21. August 1542, stehen die Kandelaber auf

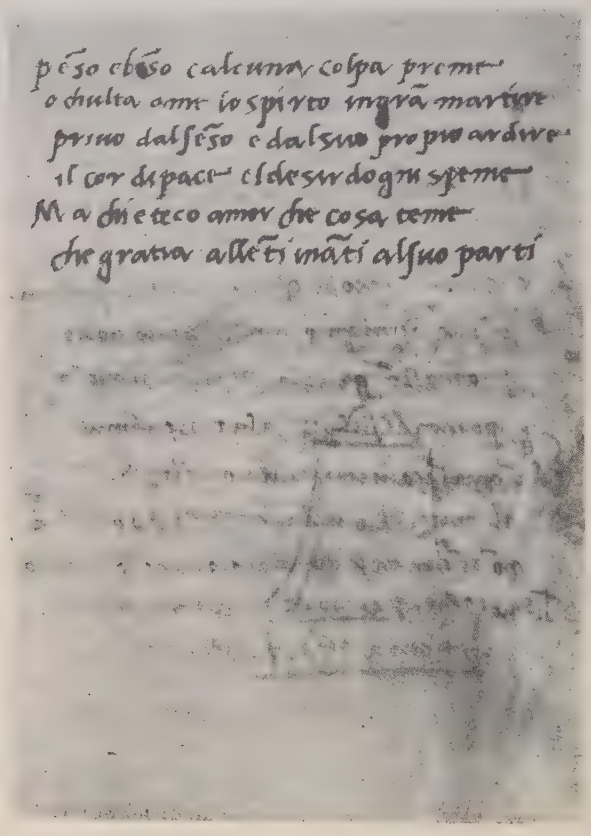

Abb. 5. Kandelaberentwurf zum Juliusgrab. Folio 25 verso.

Grund der überwundenen Entwürfe in Arbeit. So kam es, daß sie, ersonnen für einen anderen Zusammenhang und aus einer anderen Lebensempfindung entsprungen, auf das neue Obergeschoß geraten sind.

3.

Die Kandelaberform aber, die Michelangelo für das schmucklose Obergeschoß neu entwarf, zeigt die Bleistiftskizze auf folio 25, verso des Codex Vatikanus.

Nicht abgeschlossener Körperorganismus (bestehend aus funktionell unterschiedenen Organen) sondern nur Versinnbildlichung einer einzigen die Form durchwaltenden Spannung. Die Abfolge, vom sich verjüngenden Untersatz bis zur Schaftspitze hinauf, bezeichnet verschiedene Etappen eines Vergeistigungsprozesses: Ein schlankes Empor, das in diesem strebenden Drange sich allmählich

verzehrt. Man wird nicht mehr an Wesen, sondern an geweihte Dinge erinnert: an die Ara, über welcher die Opferflamme emporzüngelt [1]).

Abb. 6. Kandelaber am Altar der Medicikapelle.

[1]) Die Grundgestalt der ausgeführten Kandelaber stimmt mit denen der Medici-Kapelle uberein; abweichend sind die Proportionen und vor allem die Wuchtigkeit der Juliusgrabkandelaber im

Schon durch die Flächigkeit und Schmucklosigkeit der Formbehandlung sind diese Kandelaber mit dem architektonischen Charakter des Obergeschosses innerlich verwandt, aber auch kompositionell hätten sie erst den vermißten Ausklang für die überorganische Spannung der Hermenpilaster ergeben. Über der Zäsur des Kranzgesimses hätten sie die strebenden Spannungen wieder aufgenommen, weiter geführt und zugleich beschlossen. Nicht zwar durch Verleihung eines kontrastischen Schlußakzents (wie die von 1516 in ihrem Zusammenhang) sondern durch ein Erlöschen und Vergehen der in den Pilastern aufsteigenden Spannung in ihnen.

Drei Skizzen zum Jüngsten Gericht Folio 88 verso 93 recto 88 verso.

I.

Zwischen dem Entwurf in der Casa Buonarrotti (Frey 20) [1]) und dem ausgeführten Fresko besteht kompositionell ein ungeheurer prinzipieller Gegensatz.

Im Entwurf ist herrschende Mitte und bewegende Ursache der ganzen Komposition ein Willensakt, der auf der einen Seite den wirbelnd-emporwälzenden Gestaltknäuel magisch zu sich reißt, auf der anderen - - das Raumintervall überspringend — mit blitzhafter Fernkraft in die Tiefe hinabschmettert. Restlos ist hier alles von der Gewalt dieses einen Willens bedingt.

Im Fresko verliert die Gebärde Christi diese allbedingende Bedeutung. Das allgemeine Kreisen vollzieht sich zwar um die Mittelfigur, nicht aber durch sie. Verselbständigt vom begrenzten einmaligen Willensakt schließen die Gruppen zur eigengesetzlichen, selbstgezeugten Dynamik: Überwillensmäßiges Weltgeschehen, nicht weltbedingender Willensakt.

Hier handelt es sich um ein ganz anderes Grund-concetto, nicht bloß um die Erweiterung der ersten Idee. Man kann das Werk nicht einfach als geradlinige Fortsetzung des im Entwurf enthaltenen Gedankens interpretieren.

Vergleich zur zarten Schlankheit der Medici-Kapelle. Diese massige Auffassung wird man schon für den Entwurf von 1516 annehmen dürfen (vgl. den plastischen Stil dieser Zeit); der Überarbeitung, um 1542, wird man aber die (fast anorganische) Schaftform zuweisen müssen. — [Karl Freys Zweifel an der Autorschaft Michelangelos bezüglich der Medici-Kandelaber (Jahrb. d. preuß. Kunstslg. Bd. XVII p. 117) wurden als unbegründet zurückgewiesen durch A. E. Popp: Die Medici-Kapelle p. 156, Kap. XXII, 3.] — Diese Kandelaberform ist nicht Fortsetzung des Quattrocento-Typus (vgl. S. Maria sopra Minerva, Cap. Caraffa, Cap. Sistina [am Lettner] usw.), sondern direkter Rückgriff auf kaiserzeitlich römische Kunst: vgl. antiker Kandelaber in S. Agnese furri le mura (links vom Altar) und Antikensammlung des Vaticans Nr. 93 und Nr. 97). —

[1]) Der Entwurf der Casa Buonarroti (Frey 20) ist, — wenn nicht der früheste, — sodoch sicher ein ganz früher Entwurf, und zwar für die Gesamtkomposition. — Es ist ein Verkennen der Bedeutung dieser Zeichnung, wenn man in ihr bloß ein Konglomerat von mehr oder weniger zusammenhanglosen Gruppen und Bewegungsmotiven sehen will (Panofsky „Handzeichnungen Michelangelos" p. 11: „es handelt sich im Grunde nur um die Fixierung einzelner Gruppen und Bewegungsmotive"). Es handelt sich um eine großartige dynamische Einheit, und was man in ihr als Unklarheit und Lücke empfand (Thode: Krit. Unt. Bd. III p. 26) ist in Wahrheit beabsichtigtes kompositionelles Mittel. —

Abb. 7. Skizze zum „Jüngsten Gericht" (Frey 20). Florenz, Casa Buonarrotti.

2.

Einen bescheidenen Beitrag zur Ergänzung dieser Lücke in der Entstehungsgeschichte des „Gerichts" bieten drei kleine Skizzen des Codex Vaticanus. Michelangelo behandelt in ihnen Einzelfiguren. Sie zeigen, daß durch die Beschäftigung mit dem Konkreten und Besonderen, die Zersetzung und Auflösung der ursprünglichen Einheits-

Abb. 8. Detail aus dem „Jüngsten Gericht". (Die Himmelfahrenden.)

idee einsetzt. Michelangelo kommt vom Betrachtertum des objektiven Dramas in der Florentiner Skizze zum subjektiven Mitgefuhl mit dem Einzelnen, und fragt danach wie die menschliche Seele das kosmische Schicksal erfährt: wie die „Innenwelt"

auf die äußere Katastrophe reagiert. Dadurch wird ein gänzlich neuer Maßstab für die Bewertung aller Einzelheiten gewonnen und aus diesem (und nicht aus dem ersten Entwurf) wächst die neue allumfassende Idee der endgültigen Komposition heraus.

3.

a) Skizze zu einem Himmelfahrenden. Folio 88 verso.

Die Idee der himmelstürmenden Titanen (Frey 20) fällt im Fresko, und statt dessen erscheint eine Gruppe Rettungssuchender, die lediglich die Seinsnot, — die Flucht vor der Erde — (und nicht mehr der Himmelsdrang, noch der göttliche Machtspruch)

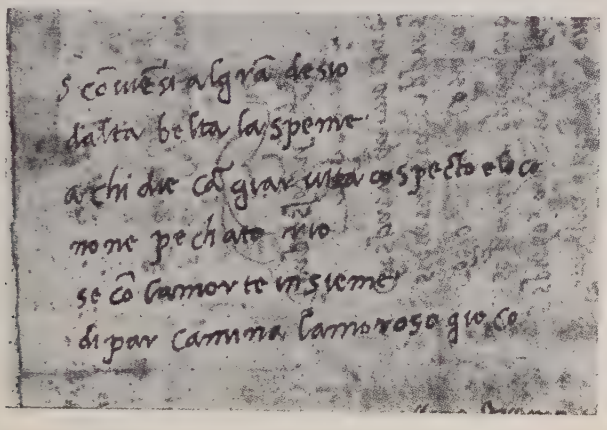

Abb. 9. Skizze zu einem Himmelfahrenden. Folio 88 verso.

emportreibt, und die wie Ertrinkende nach dem Ufer, zu den Wolken sich flüchten. Ein gequältes Sich-abrackern mit dem unselig umklammernden Leib, der die Emporstrebenden wie eine bleierne Last hinabzieht, kein ungestümes Emporwälzen zum neuen, magischen Zentrum des Himmels.

Die gewandelte Idee der ganzen künftigen Gruppe der Himmelfahrenden ist in einer kaum entzifferbaren Skizze einer einzigen Figur des Codex Vaticanus von Michelangelo zuerst behandelt worden [1]).

Es ist eine nackte Gestalt in schräger Untersicht vom Rücken, mit emporgezogenem rechtem, und herabhängendem linkem Bein; der rechte Arm an die Körperseite gepreßt, die rechte Schulter emporgezogen (als wollte sie dadurch den ganzen Körper emporschieben), der linke Arm schräg hinaufgestreckt.

Sie ist die Umgestaltung der Rückenfigur des ungestümen Wolkenerklimmers, der die untere Spitze des Figurenknäuels in der Zeichnung der Casa Buonarroti einnimmt [2]). Das stürmisch-aktive Emporklettern ist aufgegeben, der Körper baumelt als formloser Klumpen in der Luft. Im Fresko entwickelt Michelangelo aus diesem

[1]) K. Frey (Dichtungen): führt die Skizze nicht an. — Die Deutung ist Dr. Joh. Wilde zu verdanken.

[2]) Diese Figur kehrt noch genauer auf der rechten Seite des Fresko wieder, wie bereits Thode (Krit. Unt. Bd. III, p. 26) bemerkte.

Abb. 10. Detail aus dem „Jüngsten Gericht". (Die Verdammten.)

Keim die Hauptfigur der ganzen Gruppe: Jene Rückengestalt (ebenfalls im Viertelprofil), die mit dem linken Bein auf einer eben erklommenen Wolke kniet, während das rechte noch uber dem Abgrund herabhängt. Als würde der vor Erschöpfung Gelähmte das bleierne Glied nicht nach sich ziehen können. Mit beiden Armen tappt

er nach der helfend herabgereichten Hand, doch die Kräfte versagen und er scheint sie nicht mehr erreichen zu können.

Da nun auf Grund dieser Gestalt der emporgestreckte linke Arm der vatikanischen, Figur ebenfalls als ein Nachhilfelangen zu deuten ist, so keimt in ihr zum erstenmal das neue concetto: der Himmelfahrenden als Rettungsuchender Seelen.

b) Skizze zu einem ringenden Verdammten. Folio 93 recto.

Im Entwurf der Casa Buonarotti war der Sturz der Verdammten lediglich als objektiver Vorgang und Folgeerscheinung der Gebärde Christi dargestellt. Im Fresko wird auch hier die Stimme der Einzelseele laut: der Schicksalstrotz, der Ringkampf gegen das Los des Untergangs, gekämpft mit vervielfachten Kräften, die die Todesverzweiflung entfesselte.

Auch für diese Sinnwandlung ist im Codex Vaticanus der erste Keim vorhanden[1]) und auch diesmal wird das Motiv (des verzweifelten Ringens) an einer Einzelfigur zunächst erprobt: Ein Unseliger bohrt wie ein wilder Stier seinen Nacken in den Gegner, umklammert dessen Hüfte, als wollte er ihn heben, um ihn dann niederzuschmettern. War der Widerstand der Verdammten im ersten Entwurf nur unwillkürliche Selbstwehr, so wird er hier zum erstenmal als ein Sichauflehnen gegen die Ananke, als bewußt aufgenommener Kampf gedeutet.

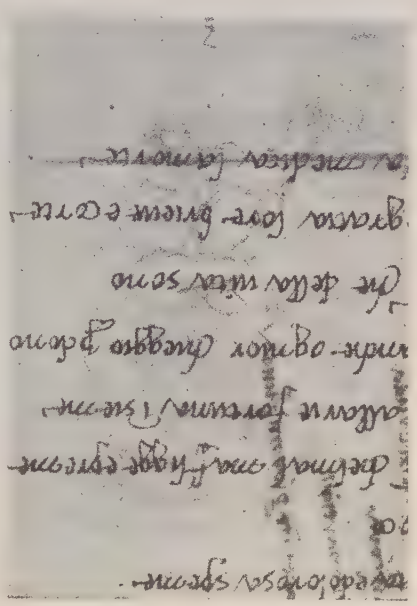

Abb. 11. Skizze zu einem Verdammten. Folio 93 recto.

c) Skizze zu einem Märtyrer (Laurentius) Folio 88 verso.

Auch der Gedanke der Märtyrergruppe endlich, taucht in der Phantasie Michelangelos zunächst als Einzelgestalt auf.

Im Entwurf ist an dieser Stelle ein Intervall, wodurch die Wirkungsmacht der Fluchgebärde an Stärke und Gewalt gewann. Im Fresko erscheint über der Ringergruppe der Wall der Märtyrer, um jede Rückkunftmöglichkeit der Aufständigen, durch ihre geschlossene Wand zu verwehren [2]). Die Märtyrer sind im Fresko aber dennoch

---

[1]) K. Frey (Dichtungen) p. 455: „Einige unverständliche Blei- und Tintenstriche". — Was die am Blatte befindlichen Federzeichnungen (geometrischer Art) bedeuten, konnte Unterzeichneter nicht ermitteln. — Auch bei der Bleistiftskizze bleibt manches unklar (vor allem die emporgehobene Gestalt). — Die Figur des Kämpfenden ist in ihr aber deutlich zu entziffern, und auch das ist klar, daß sie aus der Ringergruppe des „Hercules und Anteus" (1525; vgl. F. 145 u. F. 31) herauswuchs. —

[2]) Für die Märtyrergruppe muß man (wegen der Übermalungen) stets auf Marcello Venustis Kopie (Neapel) zurückgreifen. —

nicht als aktiv-Beteiligte gefaßt (sie sind nicht Racheschürer, wie man sie irrig deutete), sie sind auch nicht mehr nur Märtyrer, sondern die Verkörperung ihres gesamten einst durchlebten Schicksals. Sie sind in Selbstschau ihres Lebenslaufes, wie in traumbefangener, unwillkürlicher Wiederholung des ganzen Geschehens, das einst über sie erging, dessen Opfer sie einst waren, eingesponnen. Und indem sie dies Schicksal in sich beschwören und betrachten, sind sie durch ihr Da-Sein die ewige Gewähr, daß die Ringenden niemehr zurückkommen können. Nicht durch subjektive Beteiligung am Kampf, sondern einfach durch die Tatsache ihrer Existenz, als unvertilgbarem Schmachfleck im menschlichen Gewissen, sind sie richtend für dieses.

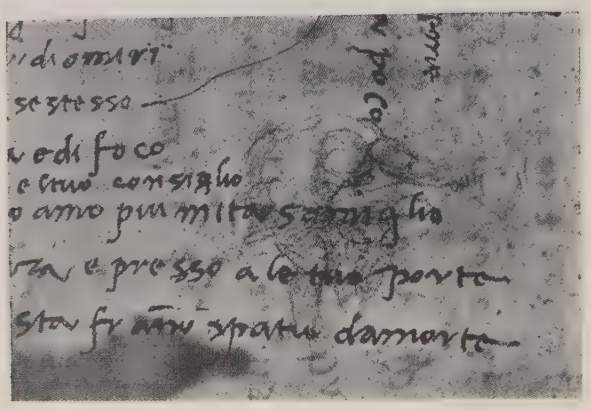

Abb. 12. Skizze zu einem Märtyrer. Folio 88 verso.

Der Laurentius des Codex Vaticanus [1]) — der Urkeim der ganzen Gruppe — der sein Märtyrerwerkzeug, den Rost, herbeischleppt, ist indessen noch nicht zur Selbstschau seines formgeronnenen Sonderschicksals gelangt. In ihm ist noch das Stadium vor der Differenzierung in benennbare und beschwörbare Einzelschicksale verkörpert: das Los des Menschseins überhaupt. Gebeugt durch die unselige Bürde seines Leibes, wie gedemütigt von seiner wuchtenden Rückenlast, schleppt er schwerfälligmühsam sein düster hoffnungsloses Sein dahin, als würden die schwankenden Füße Schritt für Schritt im Schlamme der Erde stecken bleiben: Verkörpertes Urlos, — das vor jedwedem Sonderschicksal, allem was „Mensch" heißt, angeboren wird, verkörpertes Menschenschicksal.

Skizzen zur Komposition „Christus am Ölberg" Folio 81 verso und 82 verso.

Außer den hier zu behandelnden beiden Skizzen für die Komposition des „Christus am Ölberg" ist nur noch eine Originalzeichnung: Frey 240 für diese Komposition bekannt. Die vatikanischen Zeichnungen zeigen ein Stadium der Erfindung, in welchem der Zusammenhang mit Motiven früherer Entwürfe noch erkennbar ist.

[1]) K. Frey (Dichtungen) übergeht die Skizze ohne Erwähnung. —

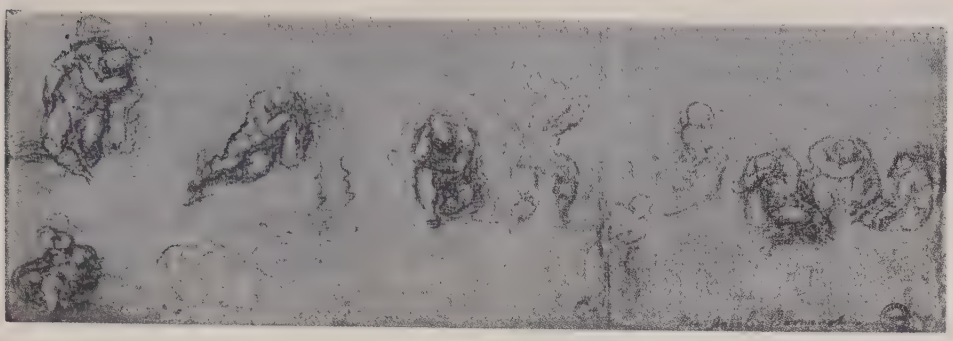

Abb. 13. Skizzen zum „Christus am Ölberg" (Frey 240). Oxford.

I.

Die Liegefigur auf Folio 81 verso [1]) knüpft an das alte Flußgottmotiv an, (und zwar in der Fassung, wie es auf der spätesten Phaetonzeichnung vorgebildet ist (Frey 58, 1532). Die Skizze ist zur Zeit der Paulinafresken, etwa um 1545 anzusetzen. Die schweren Körperformen, das zur Masseneinheit zusammengenommene Liegemotiv,

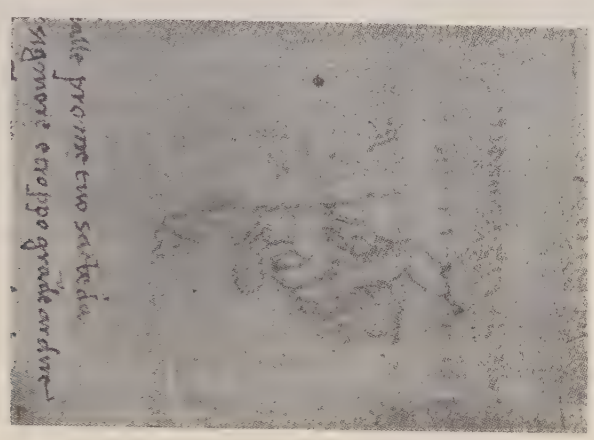

Abb. 14. Skizze zu einem Apostel für die Komposition „Christus am Ölberg". Folio 81 verso.

sprechen für diese Zeit. Erhärtet wird die Annahme durch einen analogen Fall: durch das Motiv des Paulus (im Fresko der Bekehrung), das ebenfalls ein Liegemotiv der frühen dreißiger Jahre — (das der Venus in der Komposition „Venus und Cupido") — erneuert [2]). Die Neugestaltung vollzieht sich beide Male demselben Prinzip gemäß. Das schlanke Auslaufenlassen der wuchtigen, biegsamen Masse des Körpers in den zarten Händen und Füßen als Ausdruck überpersönlicher Kräfte (wie der menschliche Leib

[1]) K. Frey (Dichtungen) p. 491 beschreibt: „rohe Bleistiftskizze eines Fußes und einer nicht recht deutbaren Figur. — (Die unbedeutende Skizze des Fußes, rechts von der Figur, ist auf unserer Aufnahme nicht mehr sichtbar — sie ist nicht von Michelangelo selbst). —

[2]) Diesen Zusammenhang verzeichnet bereits A. E. Popp (Medici Kap. p. 147). —

in den frühen dreißiger Jahren durchwegs gestaltet war), verschwindet nun, und es bleibt die einsame, dumpfgeballte Masse zurück. Dort war jede individuelle Gebärde durch Hineinwachsen in einen allgemeinen Kurvenverlauf, Gefäß kosmischer Kraft und dadurch vom bloß Menschlichen erlöst; hier bleiben sie in sich versunken, und erst im Zusammenhange der gesamten Kompositionen kann sichtbar werden, was ihnen selbst verborgen ist: das überpersönliche Schicksalvehikelsein.

In der späteren Fassung (Frey 240, etwa 1556) [1]) wird auch die Erinnerung an das Flußgott-Motiv gestrichen, und dadurch für den Ausdruck der Schwere und Trägheit der Körper ganz neue Möglichkeiten gewonnen.

Abb. 15. Skizze zum „Christus am Ölberg" und eines Oberschenkels. Folio 82 verso.

2.

Eine frühere Fassung der Mittelfigur von Frey 240 befindet sich auf Folio 82 verso, obere Ecke links) [2]). Sie enthält noch ungeschieden, in sich vereinigt zwei Motive, die in der späteren Zeichnung sich sondern. In reiner Frontalansicht zeigt sie einen Hockenden, der sein schlaftrunkenes Haupt auf die, über dem Knie gefalteten Händen nach vorn sinken läßt. Einerseits bildet sie die Voraussetzung für die Mittelfigur in Frey 240, (wo jedoch das In-sich-geschlossensein in eine Abschließung vor der Umwelt, eine Selbstversperrung gesteigert wird). Andrerseits wurde das Motiv des willenlos-herabgesunkenen Kopfes zum Ausgangspunkt einer besonderen Figur in Frey 240 (rechte Gruppe, linke Figur).

Das Bein. Folio 93 verso.

1.

Es ist durch Condivi (Edizion Frey Cap. 52 pag. 192 ff.) überliefert, daß Michelangelo ein Werk schreiben wollte, worin er (,,con una ingegnosa theorica, per lungo uso da lui ritrovata") handeln wollte über ,,tutte le maniere dei moti humani et appa-

[1]) Die Datierung von Frey 240 um 1556/1557 ergibt sich aus der stilistischen Übereinstimmung mit F. 140, das durch K. Frey (Text der „Handzeichnungen" p. 67) für diese Zeit festgelegt wurde. — Zur selben Zeit entstanden noch folgende Blätter: F. 239 (Pietà Komposition) und F. 253, 252, 254, 256, 255 („Austreibung der Händler". — In Chronologischer Reihenfolge zitiert). —

[2]) K. Frey (Dichtungen) p. 490 beschreibt: „einige unverständliche Bleistiftstriche". — Neben dem hockenden Apostel (von links anzusehen) ein linker Oberschenkel (bis zur Hüfte). — (Den Apostel hat Dr. J. Wilde entziffert. — Ebenfalls ihm ist der Hinweis bei beiden Skizzen auf die Komposition des „Christus am Ölberg" zu verdanken). —

renze e del' ossa". Condivi fügt hinzu: „So ben, che, quando legge Alberto Duro, gli par cosa molto debole... E à dire il vero, Alberto non tratta se non delle *misure* e

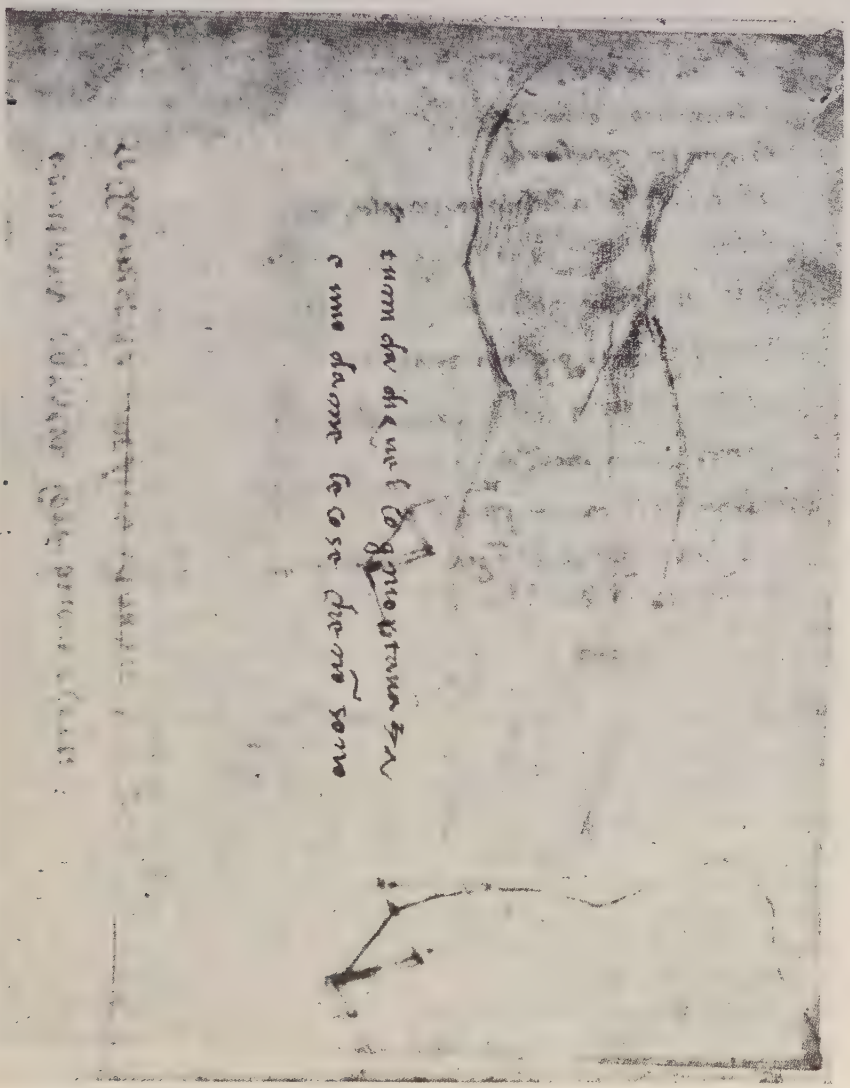

Abb. 16. Skizze zum linken Bein des Christus im „Gericht". Folio 93 verso.

varieta dei corpi, di che certa regula dar non si può, formando le figure ritte come pali; quel che piu importava, degli *atti e gesti humani*, non ne dice parola".

Seine Theorie hat Michelangelo schriftlich niemals fixiert. Aber drei Dinge sind aus Condivis Bericht mit Sicherheit zu entnehmen: 1. Im Mittelpunkt der neuen Kunst-Theorie stand die Lehre von den Atti e gesti humani. 2. Auch Michelangelo suchte

nach einer — über dem Einzelfall stehenden — gültigen „Regula", wie alle Kunstlehren der italienischen Renaissance. 3. Diese gültige „Regula" leugnete er aber für die quantitativen Maße oder für bestimmte Charaktertypen des Lebensalters (denn so ist das Wort varieta dei corpi gemeint (vgl. Leonardo Trattato Par. 292) —, wofür seine Vorgänger, die Klassiker, Regeln festzustellen suchten.

Unbeantwortet bleibt bei Condivi das Wichtigste: Worauf sich die neue Regula Michelangelos bezog?

2.

Diese Frage beantworten gewisse „theoretische" Studien Michelangelos, zu denen auch eine Zeichnung des Codex Vaticanus zu rechnen ist.

„Theoretische" Studien — dies ist von vornherein hervorzuheben — bedeutet bei Michelangelo etwas ganz anderes als bei seinen Vorgängern oder Zeitgenossen. Es ist auffallend, daß im ganzen Werke dieses „Bildners der Muskeln" keine einzige wirkliche anatomische Zeichnung vorkommt, d. h. solche, in der das Knochengerüst und Muskelsystem, der ganze funktionelle Apparat des Körpers als gesondert studierbarer Mechanismus, von autonomer Gesetzlichkeit herauspräpariert wäre, und um seiner Selbst willen im Brennpunkt des wissenschaftlich-analytischen Interesses stünde (wie z. B.: Leonardos anatomische Zeichnungen). Selbst seine „theoretischsten" Studien sind noch bildnerisch-konkret (nicht anatomisch-abstrakt). So gewiß er eine umfassende Kenntnis von der inneren Struktur des menschlichen Körpers besaß, so sicher ist es auf Grund seiner Werke, daß er diese niemals als einen vom bildnerischen Gesamtleib ablösbaren, und gesondert behandelbaren Eigenzusammenhang anerkannte. Für ihn existiert nur die Einheit der bildnerischen Masse: Muskel und Knochen sind die dieser Einheit einwohnenden Spannungen und Kräfte, die die Masse von innen her wölben und formen, gleich einem verborgenen Bildner. Kein statisches Gerüst steckt drinnen, sondern formend bewegte Kraft und Spannung drängt und gährt. Knochen und Muskel haben kein gesondertes Daseinsgesetz und Daseinsgültigkeit, da sie — (die Lebenskräfte) — des Leibes, als ihres Lebenselements bedürfen, um überhaupt zu erscheinen. Der Leib ist das Betätigungsfeld zur Entfaltung ihres eigensten Wesens.

Die theoretischen Studien sind bei Michelangelo somit nicht Anatomische noch Proportions-Studien, sondern solche, in denen die Normalgestalt der Form behandelt wird. Normalgestalt bedeutet aber diejenige, die auf Grund des natürlichen „Zweckes", der elementaren Urbestimmung des Dinges konzipiert ist (d. h. ein Urbild, nicht ein Vorbild: eine durch empirischen Vergleich gewonnene Norm, wie die „Normalfiguren" der Klassiker Leonardos und Dürers). Bei den Nichttheoretischen Studien wird dagegen die Form des Gebildes auf Grund der konkretinhaltlichen Idee konzipiert.

In beiden Fällen handelt es sich nicht um Modellstudien, (d. i. Nachbildung zufälliger Vorbilder), sondern um Verkörperungen von Sinnzusammenhängen, weshalb Michelangelos Gebilde stets Sinngebilde sind. In den theoretischen Zeichnungen erscheint der reine Ursinn, den die „Natur" intendiert, hier der abgeleitete Sinn, den die Seele der Gestalt bewirkt.

3.

In diesem Sinne ist die Studie des Beines im Codex Vatikanus als theoretische anzusprechen [1]): Sie ist konzipiert aus der natürlichen Idee des Beines, d. h. die Urbestimmung des Gliedes wird in ihr sichtbar. Eine „Ständer"-Form von federnder Elastik, nachgiebig und widerstandsfähig zugleich: das tragfähige Instrument voll Spannungsmöglichkeiten. Der prachtvoll geschweifte, langatmige Schwung der geschwellten Innenwade, unter dem leichten Drucke des materiekompakten Knies geschwellt, wiederholt wie ein abgeschwächtes Echo in der federnden Stauung der Fußwurzel, und einmündend im beruhigten Untersatz: dem Fuß — das ist ein Sinngebild, die Uridee des Beins als Tragorgans.

4.

Das Neue an derartigen theoretischen Studien liegt in der steten Beziehung der jeweiligen Form auf ihren inneren Sinn oder „Zweck". Die Form wird auf ihre eingeborene Wesenheit abgehört, und ein Einklang von äußerer Erscheinung und innerer Bestimmung wird hergestellt. Wo derart die qualitative Sonderart zum einzigen Maßstab eingesetzt wurde, ist es nicht zu verwundern, daß die quantitativen Maße als gültige Regeln abgelehnt werden.

Der Kardinalpunkt der Michelangeloschen Kunstlehre muß in diesem Übergang im „Messen" gelegen haben: Der Übergang vom äußeren Messen und Beziehen der sichtbaren Teile unter- und zueinander, zum qualitativen Messen des Dinges jeweils an seiner inneren Idee. Die allgültige „Regula", die Michelangelo an Stelle der Vergleichbarkeit der Teile inthronisieren wollte, wird man also hier zu vermuten haben.

Dadurch hätten die Begriffe der Renaissancekunstlehren eine neue, unerwartete Wendung erhalten. Denn sie alle beruhten auf dem empirischen Vergleich der Erscheinungen untereinander, also auf einem gleichsam zweidimensionalem Denken. Innerhalb des Anschaulichen fragten sie nur nach den Beziehungen, Verhältnissen und Entsprechungen, ohne in die dritte Dimension, zum Wesen, zur Idee der Dinge zu dringen. Als „Schönheit" galt die Harmonie, das heißt Proportionalität der Teile unter einander (Ghiberti; „Ma la proporzionalità solamente fa pulcritudine") und nicht die Harmonie jedes Teiles mit seinem eingeborenen Sinn. Michelangelos Theorie hätte somit eine neue Dimension des Denkens der Renaissancekunstlehre erobert.

Im „Trattato delle perfette Proporzioni" Vincenzo Dantis [2]), des Schülers Michelangelos, ist diese neue Theorie mit begrifflicher Klarheit fixiert worden, und diese Lehre

---

[1]) K. Frey (Dichtungen) p. 455 beschreibt: „Verwischte Bleistiftzeichnung eines Schenkels von demselben Stil wie bei A_1 I (d. h. fol. 88 r.)". — Er datiert in die Zeit des „Gerichts" und der Cap. Paolina ca. 1538—1544. —

Das Knie auf fol. 88 r. ist indessen im Stile mit dem Bein fol. 93 v. nicht identisch; diese Skizze gehört in die Anfangszeit der Beschäftigung mit dem „Gericht", (also Mitte der 30-er Jahre), das Knie in eine spätere Phase. —

[2]) Vincenzo Danti: „Il primo libro delle perfette proporzioni". Florenz 1567. (Zitiert nach der Neuausgabe von Vermiglioli, Perugia 1830). — Es ist das Verdienst Julius Schlossers neuerdings auf die Bedeutung dieses Traktats aufmerksam gemacht zu haben. — (Jahrbuch des Allerh. Kaiserhause Bd. 31 p. 81 ff. und „Materialien" Heft VI, p. 49 ff.).

stimmt damit überein, was die Analyse der Beinstudie im Codex Vaticanus ergab. (Auch Dantis Theorie ist auf Grund der Anschauung der Werke Michelangelos entstanden, nicht durch direkte Äußerungen des Meisters).

An Stelle der quantitativen Maße wird von Danti die „Misura intelletuale" eingesetzt; diese ist nichts anderes „che la perfezione d'un composto di cose nell' attezza, che se le conviene, per conseguire il suo fine... però che nell' attezza consiste la proporzione, che è".

Der Begriff dieser „proporzione intellettuale" wird auch von ihm als die neue allgültige „Regula" verkündet. In ihrem Geltungsumfang universaler als alle früheren Regeln, da sie sich nicht bloß auf den menschlichen Körper anwenden läßt, sondern sich am gesamten Erscheinungsreich bewährt. Auch für unbeseelte Körper hat sie Geltung und über ein Stück unbehauenen Marmors kann so Danti sagen: „Quando vedremo un pezzo di marmo di tutta candidezza, e conveniente durezza, diremo essere il suo composto proporzionato, perchè conseguisce il suo fine, che è l' esser bianco e duro".

Der neue (qualitative) Begriff der „Schönheit" wird von Danti so beschrieben: „Nelle membra più atte à conseguire il loro fine, si vede manifestamente risplendere la bellezza... Coloro si appresseranno più alla perfezzione, i quali havranno le loro parti, così esteriori, come interiori, fatte in guisa, che ottimamente opereranno quello, a che sono state dalla natura ordinate... Perciocchè, come dissi, *dal fine dipende la bellezza.*"

Die ganze Aufgabe des Kunstschaffens wird dadurch theoretisch neu bestimmt. Die Kunst hat nicht mehr die sichtbare Natur nachzuahmen (ritrarre), sondern sie soll die innere Intention der Natur (la perfetta forma *intenzionale* della natura) vernehmend, gleich dieser schaffen (imitare). Dieser letztere Weg der „imitazione" der inneren Naturintention „adopera tutte le potenze dell' intelletto" und führt zu den „speculazioni e considerazioni delle *cause delle cose*", die die Kunst von jeher veredelt habe.

Bei der Konzeption seines Normalbeines, aus der Idee des Beines heraus, ging auch Michelangelo diesen Weg.

5.

„Theoretisch" muß die Beinstudie auch noch deshalb angesprochen werden, weil sie die Form des Beines als geschlossenen Organismus, als individuelle Totalität behandelt. Ein prachtvolles Gewächs, bei dem ein Teil aus dem andern mit Notwendigkeit herauswächst, so daß der Prozeß des organischen Entstehens nacherlebbar ist. Es ist weder aus gesonderten Teilen zusammengefügt (wie im fünfzehnten Jahrhundert), noch eine inartikulierte und strukturlose Einheit (siebzehntes Jahrhundert), sondern ein vom Knie bis zur Fußspitze etappenweise sich vollziehendes Wachstum, das seine organisch natürliche Geschlossenheit besitzt. Und dies daran ist eben auch „theoretisch": Im Körperzusammenhang ist es ja nie ein Ganzes für sich, sondern nur Glied des umfassenderen Ganzen, bedingt von diesem aus doppelt: durch die Körperlast, die auf ihm wuchtet und durch die jeweilig momentane Funktion, die es im Dienste des Körpers zu leisten hat.

Abb. 17. Der Weltrichter. (Detail aus dem „Jüngsten Gericht".)

In dieser „deformierten" (weil konkret bedingten Form) ist das vatikanische Normalbein wiederzufinden beim Weltrichter des Jüngsten Gerichts. Durch die innere Kraftspannung beim festen Auftreten und durch die äußere Körperlast bedingt, geht

die vornehme Schlankheit verloren: Stämmig, gleichsam vom Druck ins Derb-Massige untersetzt, hat es aufgehört, die reine Spiegelung des Ursinnes zu sein; es ist bloß das festauftretende Bein einer bestimmten Gestalt. (Der Karniess-Schwung der Innenwade wölbt sich als abrupte Schwellung, die Artikulierung in Unterteilungen wird aufgehoben, um die massige Einheit stärker herauszutreiben). Die Form ist aus der Idee der ganzen Weltrichtergestalt neu geboren [1]).

6.

Dieses Verhältnis zwischen Vorstudie und Werk ist für Michelangelos Schaffensart von grundlegender Bedeutung. Die Studie ist hier nicht eine direkte Zeichnung ad hoc, — wir kommen damit zur eingangs gemachten Bemerkung zurück — die unverändert übertragbar wäre, sondern sie behandelt eine Vorform, als geschlossenes Ganzes mit eigenem Sinnzentrum: Die allgemeine Voraussetzung, die natürliche Vorbedingung der im Werke erscheinenden Form, zum autonomen Problem erhoben. Im Werke muß von dem Konkretinhaltlichen der gesamten Gestalt her diese Form ganz neu geboren werden: Es erfolgt eine Neuzeugung auf höherer Stufe. Das Bausteinverfahren der Werkstatt bei der die fertige Detailstudie unverändert ins Werk übernommen wird, ist damit überwunden durch die prinzipielle Forderung spontaner Neuzeugung aus der jeweiligen Totalität heraus, wodurch eine ganz neue Homogeneität in der künstlerischen Erfindung resultieren mußte. —

Trotz dieser jedesmaligen Neuzeugung im Werk, sind die „theoretischen Studien" der Normalformen bei Michelangelo dennoch nicht überflüssig und nicht wegzudenken. Wenn auch nicht im Sinne der üblichen Detailstudien, so sind sie doch Vorbereitungen zum Werk. Als ungetrübte Urbilder der Einzelformen sind sie, auch hinter den seelischdurchwirkten und physischbewirkten, d. h. konkreten Formen latent vorhanden: die Möglichkeit des Rekurses auf sie steht dem Beschauer stets offen. Noch das Abnorme stammt von jener Urform her, ist eben dessen „Deformation" und ist daher als verursachte Notwendigkeit erfaßt. Darin gerade liegt der große Unterschied im Vergleich mit anderen Künstlern, die den Körper ebenfalls dynamisch behandeln, die aber die Urform nicht in die deformierte Gestalt hineinbilden: Das „Abnorme" ist bei ihnen entweder grundlos hinzunehmende Gegebenheit oder wirkt es als künstlerische Willkür (Quercia, Rubens).

Profile. Folio 84 recto.

1.

Dasselbe Verhältnis zwischen Entwurf und Werk auch in den architektonischen Erfindungen Michelangelos: Ein Beispiel dafür die Profilentwürfe auf Folio 84 recto.

---

[1]) Das Motiv reiner Frontalität (von Schenkel und Fuß) beim Standbein, wie es hier begegnet, ist eine Eigenart Michelangelos: im 15. Jahrhundert steht der Fuß stets im Winkel zum Schenkel. — Die En-face Stellung beider Glieder vereindringlicht die Festigkeit des Auftretens — im Quattrocento-Standbein blieb dagegen stets etwas Leichtes, Schwankendes. —

Diese reine Frontalität begegnet in der oberen Partie des „Jüngsten Gerichts" allein nicht weniger als fünf Mal. — Die Skizze auf fol. 93 v. ist aber dem Bein des „Christus" am verwandtesten. —

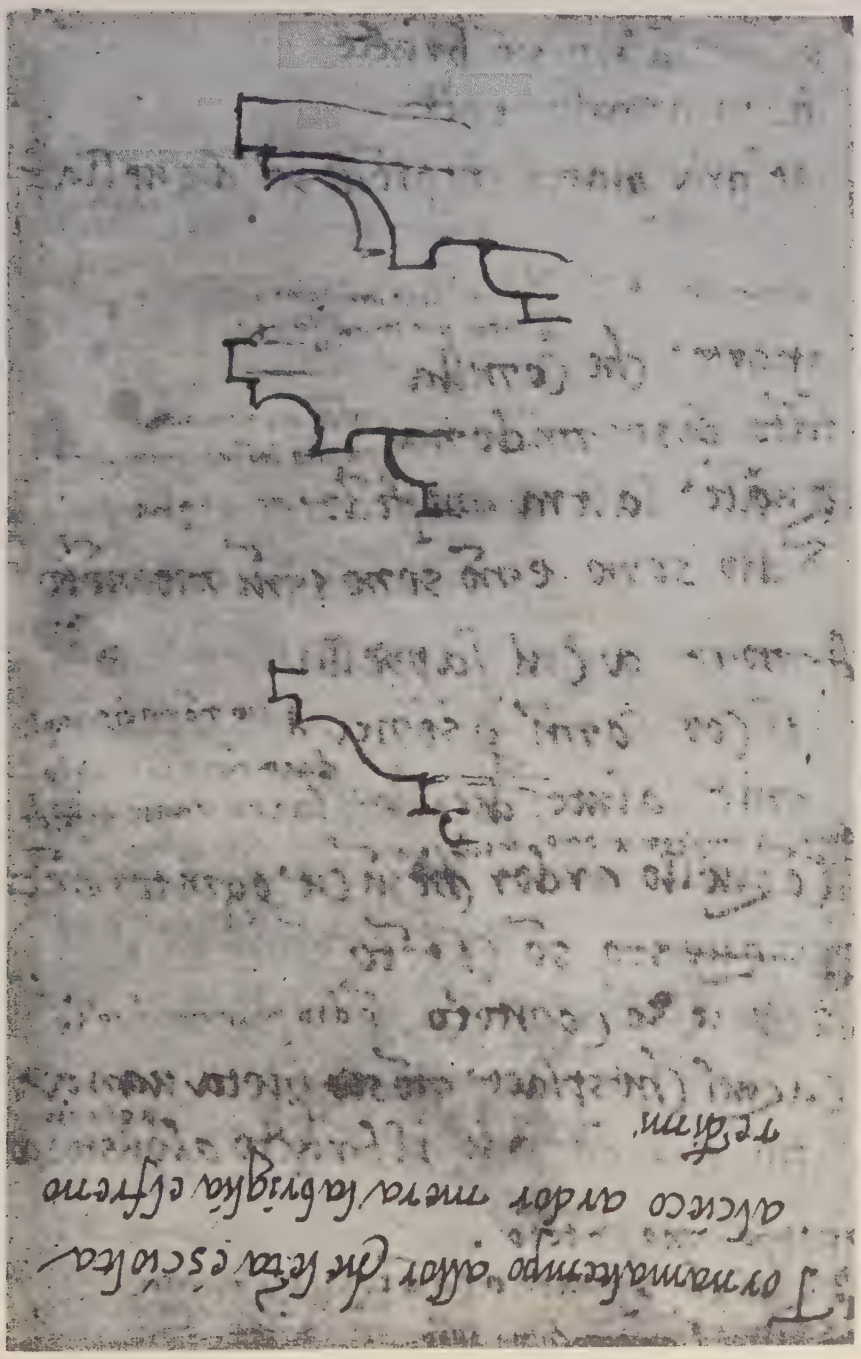

Abb. 18. Basenprofil. Folio 84 recto.

Auch hier geht die theoretische Auseinandersetzung mit dem Sinn des Gebildes voran, bevor an diejenige Gestalt gedacht wird, die dem Gliede im konkreten Zusammenhang der Ausführung gegeben werden muß.

Zuerst verdeutlicht Michelangelo, wie das Profil sich sinngemäß gestaltet, wenn es von Druck und Schub zu leiden hat (mittlere Skizze). Das zwischen Platte (Last) und Wulst (Schub) eingezwängte Glied nimmt ein Profil von Hohlkehle mit Wassernase an. Jene als spannungskräftiger Widerstand gegen den Druck, diese als passives Nachgeben dem Schub. Dies Gebilde — hier in der Erfindung noch zaghaft — wird nochmals abgezeichnet (oberste Skizze) in monumentalen weitausladenden Formen. (Durch Vergrößerung der Last erleidet die Hohlkehle größeren Druck und beugt darunter tiefer, vgl. das Pentimento).

Beide Skizzen vergegenwärtigen etwas Ganzes: denn alle Bedingungen zum Verständnis der Form sind innerhalb der Gestalt gegenwärtig.

Es folgt eine dritte Skizze (unten) die in sich selbst kein Sinnganzes mehr ergibt: Ein leistungsfähiges, weitausladendes Karniess trägt eine allzuschmale Platte, deren Last in keinem proportionierten Verhältnis zu ihr steht. In diesem Entwurf rechnet Michelangelo schon mit der Last, die auf die Platte gestellt werden soll: Die individuelle Totalität ist aufgegeben zugunsten des Teilgliedes der künftigen Flußgottbasen am Campidoglio. (Die ausgeführten Basen stimmen indessen nicht haargenau mit diesem Entwurf überein, da in ihnen das unterste Glied kein Wulst, sondern eine konkav beginnende Platte ist. Auch stilistisch scheint die Zeichnung etwas früher (um 1540) angesetzt werden zu müssen. Daß aber im dritten Entwurf Michelangelo bereits mit der äußern Last rechnete, bleibt zu Recht bestehen, auch wenn er die Zeichnung nicht direkt für die Ausführung der Flußgottbasen bestimmte. Einige Jahre später wurde die Zeichnung jedenfalls hier verwertet.)

2.

Daß es sich gerade um Basenprofile, und nicht um Kranzgesimsprofile (Frey) [1]) handelt, das geht aus der Gestalt der Form selbst hervor. Denn auch die architektonischen Formen behandelt Michelangelo als Sinngebilde, als Verkörperung allgemeiner Funktionen oder Kräfte, niemals als rein dekorative Schmuckformen. Während er das Kranzgesims durchgehend als massenbändigende, massen-unterordnende Deckelformen auffaßt, und ausnahmslos aus Sima und Hängeplatte bildet (jene als abschließende, diese als massenumfassende Form deutend), sind in dem vatikanischen Entwurf Formen verwendet, die nur als Versinnlichung tragender, haltender Fähigkeiten einen Sinn haben, d. h. insgesamt ein Sockelgebild ergeben. Das Profil des mittleren Gliedes (in den beiden „theoretischen" Zeichnungen) ist denn auch nichts anderes, als gleichsam die unbewußte — weil noch nicht emanizipierte — Vorform der Konsole, des typischen Traggliedes in der Sprache der Architektur.

[1]) K. Frey (Gedichte) p. 473 beschreibt: „drei Profile einer Cornische (Tinte; auf den Farnesepalast bezüglich?)". —

Abb. 19. Flußgott am Capitol.

Das Knie. Folio 88 recto.

I.

Noch aufschlußreicher für Michelangelos Schaffensmethode ist der Fall, wenn eine

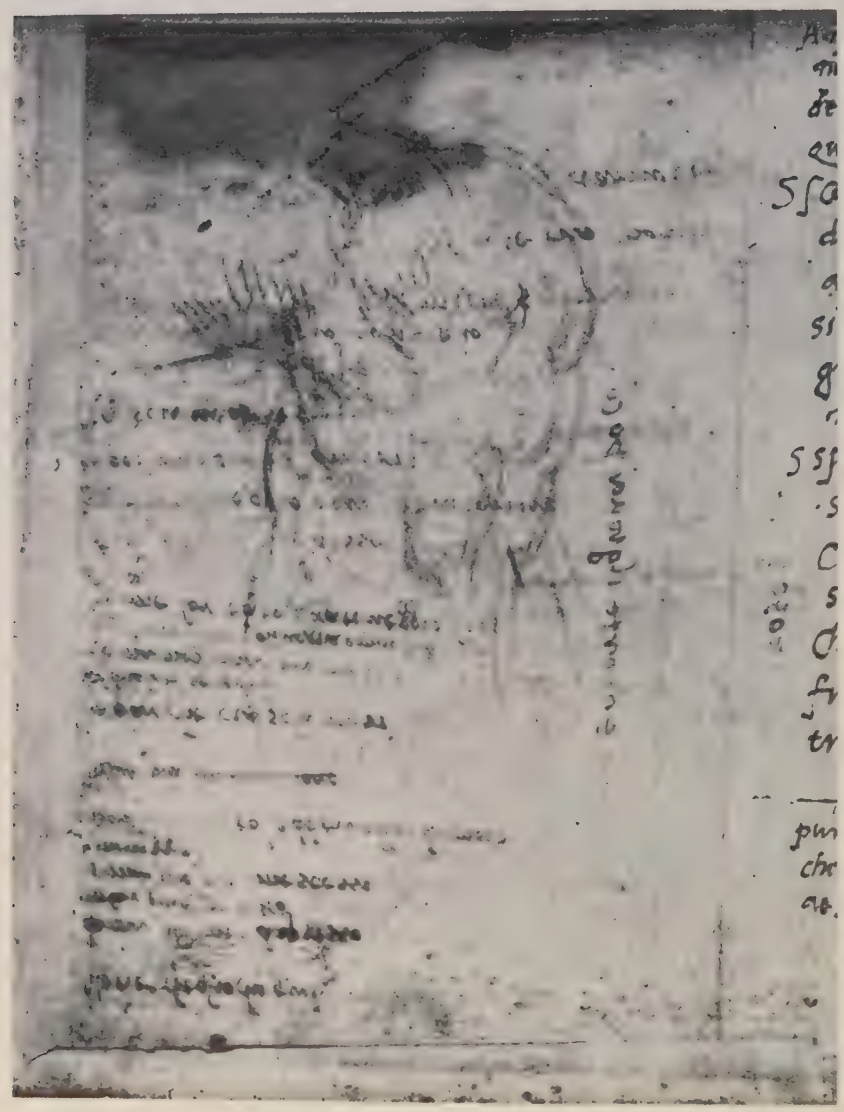

Abb. 20. Das Knie. Folio 88 recto.

dreifache Gestaltwandlung sich vollzieht: Die Wanderung des Motivs, vom „Werk" zur theoretischen Studie, und von hier abermals zum „Werk", ein jedes mal (trotz motivischer Identität) aus einem neuen Prinzip neu gezeugt.

Das Motiv ist jeweils nur die äußere Gelegenheit, an der das immer ursprüngliche Schaffen sich bewährt: Ein Ansatzpunkt und nicht ein Resultat des Schaffensprozesses. Auch das schon Werk gewordene kann nochmals aktuell werden, zum Ausgangspunkt neuer Studien dienen, mit neuem ursprünglichen Gehalt gefüllt werden. Am Motiv hält Michelangelo oft zähe fest, erneuert es manchmal, nach jahrzehntelangem Ruhen, immer aber ist diese äußere Wiederaufnahme auch innerlich eine Neugeburt. Es wäre darum kurzsichtig, aus motivischen Übereinstimmungen einer Zeichnung mit einem Werke auch auf deren Gleichzeitigkeit und direkte Zusammengehörigkeit (im Sinne von Vorstudium und Ausführung) zu schließen. Längst Verwirklichtes kehrt wieder, wenn seine Stunde geschlagen, und wird als ganz neues Problem behandelt. (Datieren kann man daher nur auf Grund der bildnerischen Sprache, nicht auf Grund der Motive) [1]).

2.

Eine derartige dreifache Gestaltwandlung vollzog sich mit dem Motiv des Knies im Dreiviertelprofil nach rechts, wie es in der vatikanischen Zeichnung begegnet [2]).

Auch das ist eine „Normalzeichnung", die die Uridee der Form festhält: Das Knie als Knochenlötung bei der „Brechung" von Ober- und Unterschenkel, d. h. eine natürlich entstandene Bindeform, die das gesonderte verschweißt, festumklammernd zusammenschmiedet. Und auch hier ist jede Rücksicht auf einen Gesamtzusammenhang beiseite gelassen: das Knie als Sinneseinheit gesetzt.

Ein Menschenalter früher (denn die Zeichnung des Codex Vaticanus entstand zur Zeit des „Jüngsten Gerichts") war das Knie schon Werk geworden: im rechten Bein des Jonas der Sixtinischen Decke. Dort noch eingebunden in die Totalität des Beines, untrennbar mit dem rhythmisch entfalteten Gesamtgebild verwachsen. Auch da besitzt das Knie schon bewegtes plastisches Leben — doch aller bildnerische Reichtum ist der einheitlichen Gesamtform gänzlich subordiniert.

In der vatikanischen Zeichnung verselbständigt nun Michelangelo zunächst das Knie aus dem Verband von Ober- und Unterschenkel; setzt es zu diesen in Gegensatz indem er es gegen Ober- und Unterschenkel abschnürt: Dadurch kommt erst seine eigenste, den anderen Formen gegenüber unterscheidende Rolle und Funktion zum Vorschein. Gleichzeitig emanzipieren sich innerhalb des Knies die einzelnen plastischen Wölbungen, brechen aus der Masse eruptiv hervor, zerstören die geschlossene Abgerundetheit der Gesamterscheinung, um durch ihre schichtenweise Ablagerung eine nur dynamisch prozeßhaft nacherlebbare neue Einheit zu

[1]) Georg Gronau (in den „Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz" Bd. III, 1919 p. 38 ff.): „Aus irgend einem inneren oder äußeren Grund wird das gleiche Thema nach Jahren hervorgeholt, um nun erst die endgültige Gestaltung zu finden... Hier gibt es für den Kritiker nur eine Möglichkeit: mit graphisch-morphologischer Detailuntersuchung an die Aufgabe heranzutreten". (Trotz dieser methodologisch richtigen Bemerkung gelangt Gronau in seinem Aufsatz zu Ergebnissen, denen man freilich nicht beistimmen wird können.) —

[2]) K. Frey (Dichtungen) p. 454 beschreibt: „Prachtvolle, leider stark verwischte Bleistiftzeichnung eines Schenkels (oder Schulterblattes?)." —

(Es bedarf keiner besonderen Beweisführung, um einzusehen, daß es sich um ein Knie handelt). —

Abb. 21. Jonas. Sixtinische Decke.

bilden. Die „vollendte Schönheit", d. h. das Gleichgewicht zwischen einheitlich umfangenden Umriß und plastischem Innenleben ist durchbrochen. Das plastische Innenleben bricht mit elementarer Gewalt als ein neues werdendes Leben hervor und zerstört die Ruhe und Einheit der ursprünglichen Form.

Abb. 22. Laurentius. (Detail aus dem „Jüngsten Gericht".)

3.

Die so verselbständigte Knieform wird ein zweites Mal in einen Gesamtzusammenhang eingeschmolzen: in das rechte Bein des Laurentius des „Gerichtes".

Abermals ordnen sich alle Binnenwölbungen der Gesamtform unter, abermals verschwand das Knie als Eigengebild von Sonderfunktion in der Einheit des Beines. Die Unterordnung ist hier sogar unerbittlicher als einst beim Jonas: Kein harmonischer Ausgleich zwischen vereinheitlichendem Umriß, und der Vielheitlichkeit der Binnenformen, sondern restloses Ausgelöschtsein jeden Binnenreichtums, bei verstärkter Umrandungskraft des Umrisses. Die Form ist ein drittes Mal, aus der Idee der Gestalt heraus, neu gezeugt, und zwar so gründlich, daß die etwa gleichzeitige vatikanische Studie ihr sogar äußerlich ferner liegt, als dem zeitlich abgerückteren Jonas-Knie.

Und doch war die vatikanische „Normalstudie" nicht überflüssig auch für den Laurentius: Es bedurfte der Zerstörung der schönen Rhythmik durch deren entfesselte Dynamik, damit die lapidare, ehern gegossene Masse des Laurentius-Beines möglich werde [1]).

Fensterentwürfe. Folio 58 verso.

1.

Derselbe Fall wiederholt sich in den Fensterentwürfen Folio 58 verso: das schon Werkgewordene wird zum Ausgangspunkt neuer Studien genommen.

Die vatikanische Zeichnung greift das Motiv der zwei Jahrzehnte früher entworfenen Außenfenster des Riccetto (oberes Geschoß) auf: kantiges Band mit „Ohren" und Dreieckgiebel als Abschluß [2]).

2.

Diese Riccetto-Fenster — die gleich erzgegossenen Beschlägen an die nachgiebige Wand appliziert sind — haben ihre künstlerische Mission darin, daß sie die an sich haltlose Mauer festigen: den Stempel der Notwendigkeit, kraft ihrer basaltharten

---

[1]) Weitere Beispiele für den Fall, daß das schon Werk gewordene später als Studie erneuert wird:

1. F. 52. Seit Berenson (Nr. 1400) gilt die Zeichnung als Studie ad hoc zum Kopf der Doni-Madonna. — Stilistisch ist diese Datierung indessen zu früh: das Blatt steht auf der Stil-Stufe der spätesten Partien der Sixtinischen Decke. — Sie ist tatsächlich eine Neugestaltung des Kopfes der Doni Madonna (nicht eine Vorstudie zu ihm) zur Zeit, als Mich. sich mit dem Jonas beschäftigte, dessen Kopf (im Gegensinn) aus dieser Zeichnung herauswächst. (Vgl. Abbildungen.)

2. F. 3. Unter der jetzt sichtbaren Zeichnung befand sich die wirkliche Vorstudie zum Putto der Libyca. Nicht viel später (jedenfalls nach der Ausführung im Fresko) überzeichnet sie Michelangelo mit kühnen Rhythmen der Linien, die im Fresko noch gänzlich fehlen. —

3. F. 36. Daß das Motiv der Statue festgestanden haben muß, als Michelangelo den Torso nochmals zeichnete, hat A. E. Popp („Belvedere" 1925 Heft 37 p. 27) bewiesen. — Auch hier also ist die Zeichnung stilistisch fortgeschrittener als das Werk selbst. — Und nochmals wird (nach der Zeichnung) aus demselben Motiv ein Werk: der Bargello-David (nicht nur im Bewegungsmotiv eine Weiterbildung der Zeichnung, sondern auch schon der Kopf des Davids ist dort vorgebildet). —

[2]) Die Gestalt der Außenwandfenster der Liberia muß 1525 festgestanden haben, da sie Michelangelo in einem Ricordo dieses Jahres (3. April) erwähnt. Das Ricordo lautet (Milanesi: Lettere p. 597): „E oggi a di 3 d' aprile 1525 ò renduto a Bernardino Basso per tre fogli stagniati pe' modani *delle finestre di fuora della Libreria* dua grossoni." — Die vatikanische Skizze ist, dem Zeichnungsstile und dem Schriftcharakter der beiden Zeilen links, zufolge (die drei oberen Zeilen sind mit anderer Tinte und etwas früher) um 1545 anzusetzen. —

Formen dem Form- und Gliederungslosen der Wand aufprägen. Zum ersten Mal in der Italienischen Baukunst wird die Materialverschiedenheit zwischen Mauermörtel

Abb. 23. Laurenziana. Außenwand des Riccetto. Florenz.

und steinernem Fensterrahmen als künstlerischer Kontrast bewußt verwertet: am strukturlo. -unedlen Stoffe die Macht des hartgeschliffenen, demanthaft ziselierten, unverwüstlichen erprobt.

Die Form der Rahmen entsteht nicht mehr aus der Zusammenfügung tekto-

Abb. 24. Studie zum Jonaskopf. (Frey 52.) Florenz, Casa Buonarrotti.

nischer Einzelglieder, (bezeichnend dafür der Verlauf des kantigen Bandes, das die Flanken mit dem einstigen Architrav zur Einheit zusammennimmt). Aus einem Stück gegossen, behaupten sie starr und streng ihren Platz wie Gebilde, die von ihrer Mission im Innersten durchdrungen sind. Nur im Zusammenhang des baulichen Ganzen, nur auf diesen bezogen sind sie zu verstehen. —

Abb. 25. Kopf des Jonas. Sixtinische Decke.

Abb. 26. Fensterentwürfe. Folio 58 verso.

3.

Zwei Jahrzehnte später löst Michelangelo das Gebilde aus seinem Zusammenhang, betrachtet es als Einheit für sich, indem er es zu einem dynamischen Symbol umprägt [1]).

Das starre Band wird belebt: Wird zum Ausdruck aufstrebender Kräfte (s. das Konvergieren nach oben zu), die jedoch über die Konsolenklötze hinaus geschossen, am Giebelwiderstand brechen und unmittelbar über ihnen zu „Ohren" auseinanderknicken. Um den Eindruck dieser Niederlage eindrücklicher zu vergegenwärtigen, verbessert sich Michelangelo in einem letzten Teilentwurf (rechts oben). Er führt einen ungebrochen hochwachsenden innersten Rahmen ein, der das gebrochene Glied senkrecht überrennt: Eine kontrastische Ergänzung des Zusammenknickens und dadurch Steigerung von dessen Wirkungsstärke.

Das „Fenster" ist zu einer Lebensgestalt, einem dynamischen Wesen von eigenem Geschick umgewandelt: in sich selbst sinnvoll bezieht es sich nicht mehr auf ein bauliches Ganzes außer ihm.

4.

In diesem Sinne aufgefaßte Fenster (oder Türen oder Tabernakel) gab es schon früher im Werk Michelangelos. Zuerst erscheinen sie zur Zeit der Medici Capelle. Die Ausdruckeslemente sind dieselben: Das kantige Band als Verkörperung der Kraft, umschlossen von den übrigen gewohnten architektonischen Formen als Ausdruck des „Beharrenden". Der Sinngehalt ist jedoch hier von der vatikanischen Zeichnung abweichend, da in den zwanziger oder dreißiger Jahren stets das kraftverkörpernde Band die übrigen Formen bezwang. Ob es die umrahmenden Formen von Innen her auseinanderzerrt und hochdehnt (wie in den Tabernakeln der Mediceischen Capelle), ob es zu senkrechten Henkeln emporwachsend den Giebel lüftet (Frey 117 Türentwürfe für die Libreria) — jedenfalls geht das Band immer als Sieger, Formbezwinger hervor. Das Brechen der Kraft ist in der vatikanischen Skizze somit etwas Neues, und für die geänderte Lebensempfindung Michelangelos Bezeichnendes. Daß aber die Kraft nur noch am fremden Widerstand bricht, daß die Niederlage von außen verursacht und begründet ist, weist der Skizze einen entwicklungsgeschichtlichen Übergangsplatz an.

Denn die wirklich tiefe Fassung der Niederlage ist diejenige, in der die Kraft

[1]) K. Frey (Dichtungen) p. 478: „Vier verschiedene Federskizzen von Fenstern mit darüber befindlichem gradem Gebälk (schwarze Tinte)"... „Die Zeichnungen waren zuerst am Blatte". Frey datiert sie ins „fünfte Jahrzehnt" (mit dem Gedicht CX zusammen.).

Zu berichtigen: nicht vier, sondern fünf Skizzen; braune Tinte (nicht schwarze). Die drei oberen Zeilen vom Sonett CXXVI sind nicht später, sondern etwas früher als die Zeichnung. Die beiden seitlichen Zeilen (Sonett CXXVII) sind gleichzeitig. —

Reihenfolge: als Ausgangspunkt nahm Michelangelo die schlichte „Ohrenform" (rechts in der Mitte). — Dann begründete er dieses Gebilde aus der Einwirkung von äußeren Faktoren: er zwängt es zwischen Architarv und Konsole ein, zuerst noch die geringe Ausladung beibehaltend (zuunterst), dann diese vergrößernd, wodurch eine gedrückte, gepreßte Gestalt entsteht (zwischen erster und zweiter Skizze). — Diese gedrückte Ohrenform wird beibehalten im Entwurf des ganzen Fensters das nun folgte, ebenso, wie im letzten Entwurf (rechts oben) mit der Kontrapunkt-Komposition. –

Schicksalshaft in sich selbst bricht, weil es das mitgeborene Gesetz ihres Lebens ausmacht, daß der Tod, der Zusammenbruch von Anbeginn ihr vorbestimmt war.

In der Porta Pia — wo sich dieses concetto verkörpert — tritt die Kraft daher nicht mehr als Sonderform versinnlicht auf (als Kraftband), sondern sie durchwaltet nun die Formen selbst, ihnen eine verschiedene Qualität, gleichsam ein verschiedenes „Alter" verleihend. Das einmütige Aufstreben der Formen, dem eigenen Zusammen-

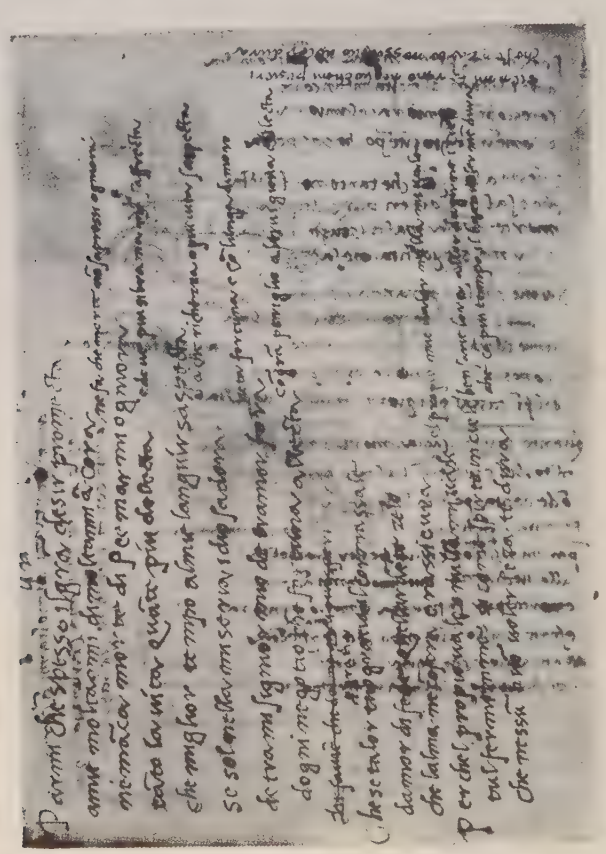

Abb. 27. Skizze eines Säulenkapitells und eines Attikafensters. Folio 91 verso.

bruch entgegen, wird dadurch als innerliche Ananke sichtbar und die umschließenden Formen bedeuten nicht mehr den äußeren Widerstand, sondern bloß das äußere Sichtbarwerden, der schon von Innen her vorgezeichneten Grenzen dieses Lebenslaufs.

Christus am Kreuz. Folio 100 recto.

1.

Der Tod am Kreuz als Moment der Befreiung der Seele von der langen Leibgefangenschaft, qualvolles Sichloswinden des ewigen Dranges aus der Haft der Be-

grenztheit, ein aus dem innersten Sitz des Leibes losgerungener Seufzer, daß darunter die hemmende Hülle ächzt und krümmt - wie im kreißenden Schmerz sich windet, bevor die Seele aus ihr als Freigewordene wiedergeboren wird. So faßt Michelangelo das Crucifixum auf, das er um 1540 seiner Freundin Vittoria Colonna schenkt[1]). Im Bilde des Kreuzestodes die Neugeburt der Seele — die allgültige Wahrheit erfaßt am Schicksal des leibgewordenen Sohnes, der die Menschengestalt nur annahm, um durch seinen symbolischen Tod ein ewiges Vorbild für das leibverfangene Geschlecht hinzustellen.

2.

Zwischen 1545 und 1556 folgt die Gruppe von Crucifixzeichnungen, die die nächsten Entwicklungsphasen veranschaulicht[2]). Die seelische Anstrengung des Scheidenden am Kreuz, löst das schlaffe Herabhängen des schon Toten ab. Unter dem Kreuz erscheinen Maria und Johannes. Das Wichtige sind sie, Christus, nur der Anlaß ihrer Empfindungen. Was ist der Erlösertod für das Menschentum, wie hallt er wieder in dessen Psyche? Nicht mehr der objektiv allgemeingültige Vorgang des Todes überhaupt, (vorgeführt am Kreuzestod), sondern die Gefühlsspiegelung des unverwechselbar einzigen Kreuzestodes im Menschtumsbewußtsein und Menschtumsgewissen: Nicht das Vorbildliche, sondern das Tatsächliche wird gestaltet. Die Gefühle der Gesamtmenschheit verdichtet Michelangelo zu den beiden Gestalten unterm Kreuz; Maria und Johannes sind „Vertreter" der Psyche der Menschheit überhaupt.

Michelangelo faßt die Kreuzigung auch jetzt nicht als historisches Geschehnis

---

[1]) Daß Michelangelo um 1538/40 eine Kruzifix-Zeichnung der Vittoria Colonna schenkte, geht aus dem Briefwechsel (Ferrero—Müller: V. Colonna Carteggio, 2. Aufl. p. 206, 208 und 209) hervor und aus der Beschreibung dieses Kruzifixes bei Condivi (Cap. 55. Ed. Frey pag. 202). — [N. B. über die Datierung dieser Briefe herrscht noch keine Einstimmigkeit: Ferrero-Müller: 1539/40; demgegenüber Milanesi (p. 515): 1545; endlich Frey (Dichtungen Reg. 107) schwankt zwischen beiden Datierungsmöglichkeiten: 1538/41 oder 1545/46? Als Argument für die spätere Ansetzung macht Frey den geistlichen Inhalt des Madrigals (unter dem Brief Michelangelos) geltend; der Schriftcharakter des Briefes spricht aber eher für 1539/40]. —

Alle schriftlichen Äußerungen: 1. Condivis Angabe, daß Christus „non in sembianza di morto... ma *in atto di vivo*, col volto levato al Padre" dargestellt sei; 2. V. Colonnas Bemerkung, daß Christus zwischen zwei Engeln sich befinde (im Brief Ferrero-Müller p. 209), den man meist irrtümlich auf eine Pietà-Komposition und nicht auf das Kruzifix bezieht) — lassen sich nur auf eine Komposition beziehen: auf die nur in Kopien überlieferte Zeichnung ohne Maria und Johannes (Frey 287 [die Thode noch für echt hielt] und Frey 160. — Weitere Kopien angeführt bei Thode Kritische Unters. Bd. II p. 466 ff.).— Auch stilistisch stimmt die Auffassung des Körpers mit den späteren Partien des „Jüngsten Gerichts" (— dies ist selbst in den Kopien noch erkennbar —) muß also in die Zeit des Briefwechsels fallen. — (Die Verbindung der schriftlichen Überlieferungen mit der Kruzifix-Gruppe, wo Maria und Johannes ebenfalls dargestellt sind, wird nicht das Richtige treffen. Diese Gruppe ist — wie schon A. E. Brinckmann hervorhob — später entstanden.) —

[2]) Die Datierung dieser Gruppe in das Jahrzehnt 1545—1556 ergibt sich aus dem Stil. Als terminus post quem sind Rahel und Lea (die Voraussetzungen der Maria in diesen Zeichnungen) anzuführen; als terminus ante quem eine für 1556/1557 festgelegte Zeichnungsgruppe, die bereits eine Stilwandlung aufweist. (Vgl. Anmerkung 1 auf p. 178). —

In der Forschung besteht keine Einstimmigkeit: K. Frey (1538—44) und Panofsky (um 1540 ff.) setzen sie in die Zeit des Briefwechsels; Brinckmann hingegen um 1550. — Berenson in das Jahrzehnt 1545 bis 1557 (im besonderen 1546) — also wie hier. — Das Entscheidende ist, die in der Gruppe sich vollziehende Entwicklung zu erkennen. —

von ewiger Aktualität auf, d. h. als Vorführung der Leiden; noch als Darstellung des unwandelbaren Dogmas, d. h. als Vorführung des geformten Sinnes dieser Leiden; sondern als ein Urfaktum im Menschheitsleben, von ewiger Gültigkeit, das, wenn es im Menschheitsbewußtsein „wiedererinnert" wird, sich darin immer von neuem

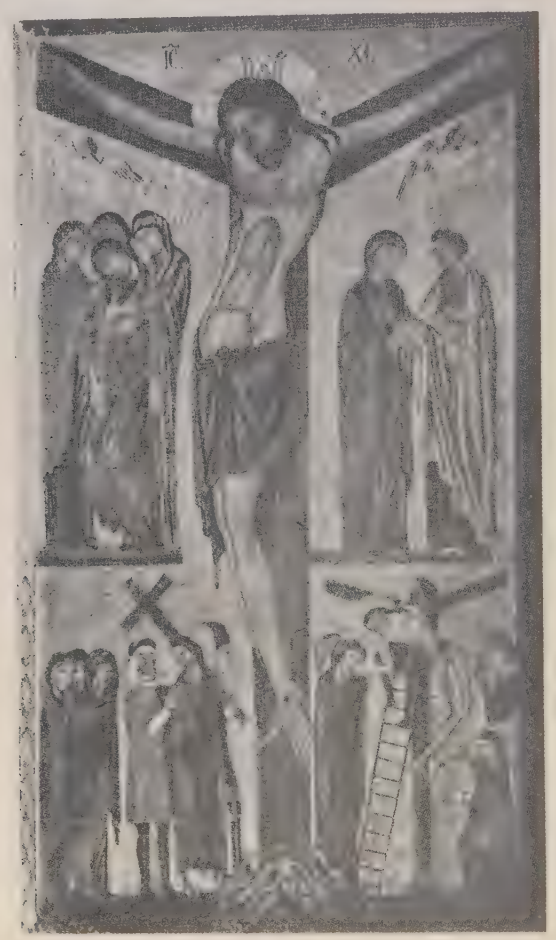

Abb. 28. Berlinghieri zugeschrieben. Florenz, Accademie.

gestaltet. Das reagierende Bewußtsein selbst bestimmt die Sinngebung. Nochmals stellt er das allgemeine Gewissen vor das überhistorische und vordogmatische Urfaktum hin. Den Sinn aber, welchen das Dogma von vornherein verkündete, (Opfer und Erlösungstat) muß sich Michelangelo in einer Entwicklung selbst erarbeiten.

In drei Entwicklungsphasen erreicht Michelangelo von innen her den religiösen Sinn: 1. Zuerst gestaltet er die Besinnung auf die Urtatsache, die ein furchtbares

Schuldbewußtsein erweckt. Die Kreuzigung ist Freveltat des Menschen, seine unfaßlich große Sünde, für welche er die Verantwortung zu tragen hat. Frey 130: ein Zusammenknicken unter der Gewissenbeladenheit, fröstelnd sich verkriechen vor sich selbst (Maria), und dumpfes Aufhorchen in der Furcht vor unausweichlicher Strafe

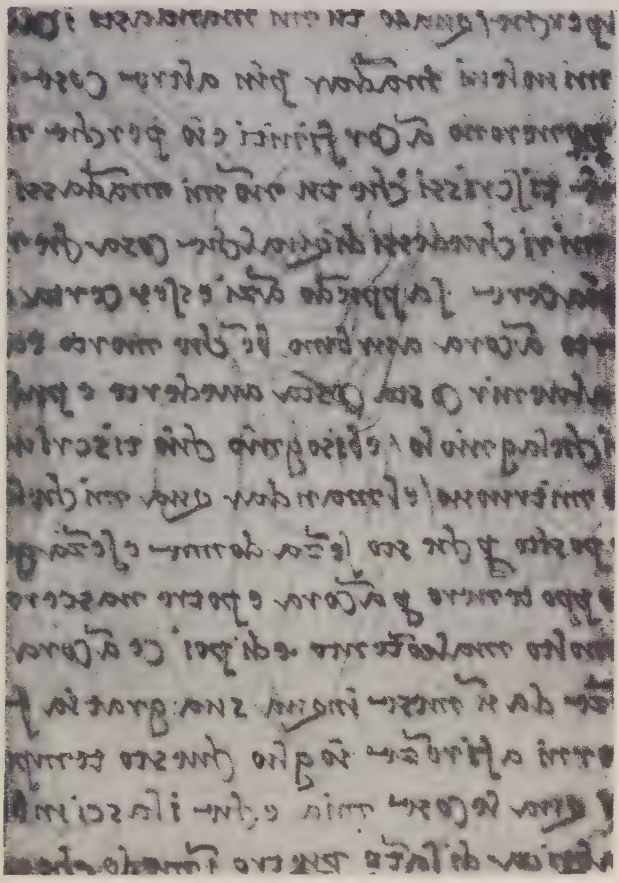

Abb. 29. Christus am Kreuz. Folio 100 recto.

(Johannes). Oder: Frey 180: Das Davoneilen von der Stätte der Bluttat gleich schuldbeflecktem Mörder (Johannes); ein „Nichtfassenkönnen", wie es nur geschehen konnte, verkörpert durch die Gebärde der Verzweiflung in der Maria.

Beide Male fühlen die Vertreter der Menschheitsseele allein die Beflecktheit des Gewissens, die Schuld an der Tat, nicht den Sinn des Geschehenen.

2. Dieser scheint zuerst bei Frey 127 aufzudämmern: als dunkle Ahnung der Unumgänglichkeit des Geschehenen, als eine Fügung in den unerforschlichen höheren Willen, wird der Tod mit Demut und Ergebenheit von Maria aufgenommen, indessen

Johannes auf verheißende Töne aufzuhorchen scheint. (Dies Blatt ist die Neugestaltung von Frey 130).

3. Den Abschluß der Gruppe bildet Frey 128: Das Schuldbewußtsein ist überwunden, der Tod am Kreuz ist von den Vertretern des Geschlechtes als Erlösung begriffen. Beide schmiegen sich dicht und nah an den Gekreuzigten wie an ein kostbares Gut, als würden sie sich dort erlaben, sich vor Gefahren gefeit wissend unter dem schützenden Dach der weitausgestreckten Arme des Toten.

3.

Über diese Gruppe hinaus geht die Zeichnung des Codex Vaticanus Folio 100 recto, die nach 1557 entstand [1]). (Die Schrift der Rückseite ist am Blatt durchgeschlagen, sodaß die an sich schon zerfahrene und undeutliche Zeichnung in der Abbildung nur schwer erkennbar ist.) Der Greis an der Schwelle des Todes fragt nicht mehr nach der allgemeinen Bedeutung des Kreuzestodes für die Menschheit, sondern nur nach dem an und für sich seienden Sinn dieses Todes, für den, der ihn erlitt. Was dieser Tod für Christus war, was Christus in ihm fand, das gilt es zu erfassen. Wie im Vittoria Colonna Crucifix von 1540, so lenken sich nochmals die Gedanken Michelangelos auf den Gekreuzigten selbst zurück. Die heilsuchende Seele gestaltet sich für ihre innere Brüchigkeit ein Ergänzungsbild, schafft aus ihrer Sehnsucht Unbefriedigtheit, das eigene Heilungsmittel: Den Christus, der am Kreuze seinen Frieden fand. Dies ist keine Rückkehr zum Christus-Paradigma von 1540, denn es ist eine Erfüllung und Antwort auf das Bedürfnis der eigenen Seele, nicht ein objektiv gegenüberstehendes Abbild des geltenden Gesetzes. So gestaltet Michelangelo hier (statt der Leiden) den stillen seligen Frieden und sanften Schlaf, den Christus endlich erlangte.

4.

Auffallend ist in der vatikanischen Zeichnung die Formbehandlung: der hagere, abgezehrte, fast knabenhaft gewordene Körper (zu welchem Analogien nur in den beiden letzten Werken: der Pietà im Florentiner Dom und der Pietà Rondanini gefunden werden können), ist eine Verneinung alles Früheren.

Woher kommt diese Formauffassung? Bei aller (bis zur vollkommenen Transparenz gehenden) Vergeistigung ist in der Kreuzigungsgruppe von 1545 bis 1556, der Zusammenhang mit der Formenwelt des früheren Michelangelo noch deutlich,

---

[1]) K. Frey (Dichtungen) p. 456 beschreibt: „Auf der Gegenseite (des fol. 99 verso) die flüchtige Bleistiftskizze des Gekreuzigten, von dem der Brief (nämlich auf fol. 99 verso, abgedruckt u. a. in Dichtungen Reg. 107) handelt. — Auf fol. 100 verso (d. h. auf der Rückseite der Zeichnung) Michelangelos Brief an Cornelia, die Witwe seines Dieners Urbino, vom 28. März 1557." —

Zu berichtigen der Irrtum, daß die Zeichnung (die sich auf dem 1557 abgefaßten Briefe befindet), sich auf den um 1540 entstandenen Briefe bezieht; nur das Datum der Rückseite kann verwertet werden, nicht aber das Datum des zufälligen Nachbarblattes. — Auch stilistisch wäre es unmöglich, die Skizze um 1540 anzusetzen. — (1557 ist auch nur terminus post quem, denn stilistisch muß man bis in die 60er Jahre hinaufgehen. Da der Brief an Cornelia nur Konzept ist, also nicht abgesandt wurde, steht dieser Datierung nichts entgegen.) —

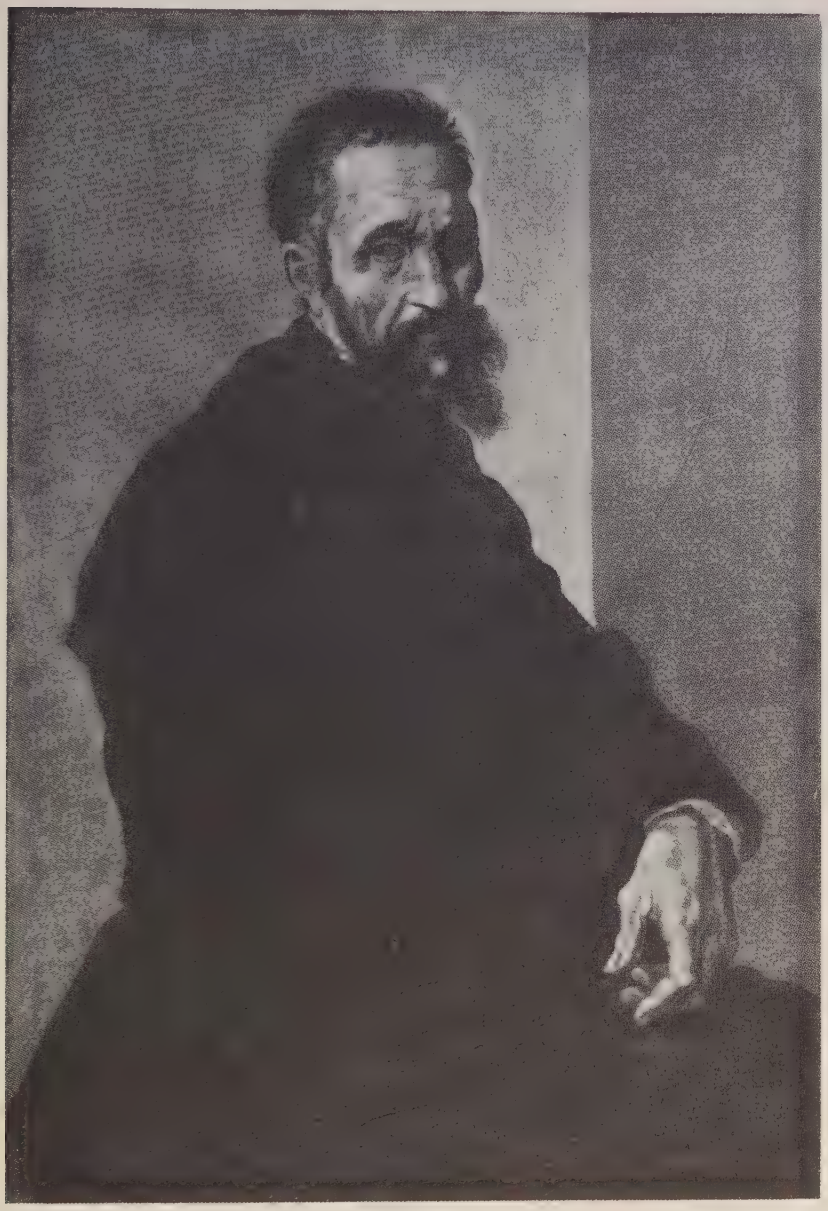

Abb. 30. Bildnis Michelangelos. Florenz, Uffizien.

während in der vatikanischen Zeichnung und den beiden Pietàgruppen dieser Zusammenhang plötzlich abbricht und etwas Neues beginnt: Ein Zusammenschrumpfen der Formen, wie es im sechzehnten Jahrhundert ohne Beispiel dasteht.

Ein äußerliches Motiv, das gabelförmige Kreuz gibt einen Fingerzeig. Schon

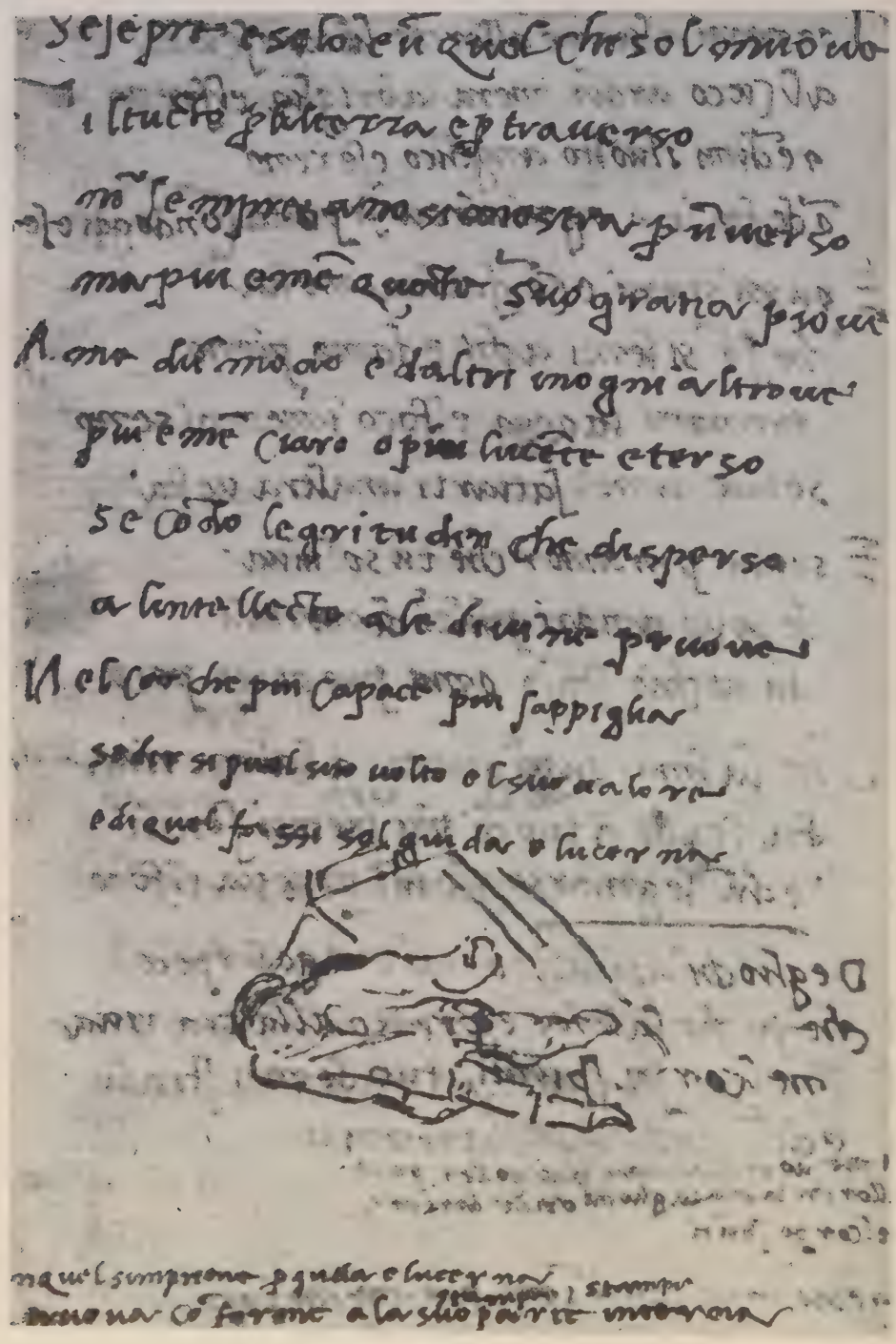

Abb. 31. Die Hand. Folio 74 recto.

Condivi erwähnt es als eine Entlehnung aus mittelalterlicher Kunst [1]). Und auch für die Formauffassung der drei letzten Werke bietet die Ducentokunst Mittelitaliens die einzigen wirklichen Parallelen. Das sogenannte Berlinghieri Crucifix (Florenz, Akademie) ist nicht nur durch das Gabelkreuz, sondern auch durch Formbehandlung der vatikanischen Zeichnung verwandt.

Wie am Anfang die Antike, so ist am Ende das Ducento, der Gestirnstand über Michelangelos Kunst. Nicht um Nachahmung handelt es sich, noch um archaisierenden Rückgriff auf eine vergangene Geschichtszeit, sondern um innere Wiedergeburt des Zeitgehalts als persönlichem Entwicklungsstadium, in der Seele Michelangelos. Diese innere Verwandtschaft bleibt ihm nicht verborgen, er entdeckt sie und besiegelt den Bund auch äußerlich durch Übernahme gewisser Motive.

Die Gehalte, die einst völkische Gemeinschaften (Griechentum) oder Glaubensgemeinschaften (Mittelalter) schufen, treibt hier die Seele eines Einzelnen aus sich heraus, als letzte methaphysische Lebensäußerung der durch Einsamkeit schicksalshaft auferlegten Brüchigkeit seiner Seele.

Die Hand. Folio 74 recto

Ein Federcroquis aus der letzten Schaffenszeit — als Beispiel der Formvergeistigung des Alters — stehe am Schluß [2]).

Das Motiv ist einfach: Eine Hand, die ein Buch hält. Doch dies einfach alltägliche Tun wird hier mit so überschwenglicher Zärtlichkeit, so innigem Gefühl und restloser Hingabe verrichtet, daß es sich zu einem wirklichen seelischen Akt vertieft.

Die Hand „besitzt" das liebkosend umschmiegte Object nicht äußerlich, sondern geistig und seeelisch: in jeder Faser ihres nervigen Wesens webt es drin, mit jeder Pore empfindet und fühlt sie ihren „Schützling". Des physischen Fassens oder Festhaltens bedarf sie nicht mehr, um des Besitzes gewiß zu sein, ja sie müßte es abwehren als eine lokale Beschränkung des alldurchtränkenden Gefühles, das sie so restlos erfüllt.

Nur in den beiden „spiritualen" Entwicklungsphasen (der Zeit der Medici Capelle und in der letzten Zeit) kennt Michelangelo solch durch und durch gearbeitete, vergeistigte Organe. Zur Zeit des Giuliano ist es mehr Erbschaft der hohen Geburt — im Alter: erarbeitetes Resultat eines in Hingabe und Empfindung durchlebten Lebens.

[1]) Bei der Beschreibung der Pietà, die Michelangelo für V. Colonna machte, sagte Condivi (ed. Frey pag. 202);: „La croce è simile a quella che da i Bianchi nel tempo della moria del trecento quarant' otto era portata in processione, che poi fu posta nella chiesa di Santa Croce di Firenze,'. — Thode (Krit. Unt. II p. 474 und 492) wies darauf hin, daß unter dieser Kreuzform die Gabelform zu verstehen sei (und wies als Beispiel ebenfalls auf das „Berlinghieri-Kruzifix" hin). —

[2]) K. Frey (Dichtungen) p. 474 beschreibt: „Flüchtige Federskizze, die schwer zu deuten ist: Hand (?) mit einem Buch". —

Den Hinweis, daß es sich in dieser Skizze wahrscheinlich um die Hand Michelangelos handelt (und zwar um das Spiegelbild seiner linken Hand), verdankt Unterzeichneter Dr. Joh. Wilde [der seine Annahme durch den Vergleich mit dem sog. Strozzi-Porträt (Uffizien; Abb. bei Steinmann „Porträtdarstellungen Michelangelos" Taf. 14) und dem, der Slg. Chaix-d' Est-Ange (Abb. a. a. O. Taf. 8) unterstützte].

(Es sei bemerkt, daß die beiden Striche über der Mittelfingerspitze von der Rückseite durchschlagen sind, also nicht zur Zeichnung gehören.)

MARTIN SCHONGAUER UND DIE ÜBERWINDUNG DES NIEDERLÄNDISCHEN EINFLUSSES DURCH DIE DEUTSCHE SPÄTGOTIK [1])

VON

LUDWIG BALDASS

Es ist das Verdienst Max Dvořáks, die innerliche Gleichberechtigung der deutschen mit der niederländischen und italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts hervorgehoben zu haben. Er betont [2]), daß „dasselbe Streben nach einer tiefen Verankerung der Kunst im subjektiven Erleben der Umwelt" der deutschen, niederländischen und italienischen Kunstentwicklung zugrunde läge und daß nur die Wege verschieden seien. Nun hat wirklich Deutschland — und auch dies spricht für die Gleichberechtigung — in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sowohl in der Malerei wie in der Plastik, eine ganze Reihe hervorragender und höchst ausgesprochener Künstlerindividualitäten aufzuweisen. Für die Art der Entwicklung dieser Periode [3]) scheinen zwei Momente besonders bezeichnend: erstens daß eine Reihe anscheinend selbständiger Lokalschulen nebeneinander bestanden haben, die zwar alle nach ähnlichen Zielen strebten, aber doch jede ihre eigene Physiognomie bewahrten, und zweitens, daß nach der um 1400 im Wesentlichen vollendeten Verarbeitung italienischer und französischer Bildgedanken und Formideen die Entwicklung in sich und ohne erhebliche Einflüsse von außen vor sich gegangen ist.

Um die Mitte des Jahrhunderts vollzieht sich der große Umschwung. Eine Welle niederländischen Einflusses überflutet die ganze deutsche Kunst, in erster Linie die Malerei, aber vielfach auch die Plastik. Diese Welle verursacht zwar eine größere Vereinheitlichung der gestellten künstlerischen Aufgaben, so daß die scharfe Scheidung der Lokalentwicklungen gelockert wird, sie untergräbt aber dafür die hohe Kultur der bodenständigen Kunstübung. Die selbständigen Individualitäten verschwinden, eine wirkliche Verprovinzialisierung macht sich vor allem in der Malerei geltend. Nicht das Wesen der niederländischen Kunst, nicht das neue Verhältnis zur Natur, nicht die neue Darstellung des Raumes, nicht die freie Gestaltung der Landschaft und nicht die technische Vollendung in der Wiedergabe des Stofflichen werden in erster Linie nachgeahmt, sondern die neuen Kompositionsideen, die feste Fügung der Figuren zu einer geschlossenen Einheit. So wird derjenige niederländische Künstler, der diese Elemente am stärksten ausgebildet hatte, so wird Roger van der Weyden der deutschen Kunst zum Schicksal. Auch von der Kunst seines wichtigsten Nachfolgers Dirk Bouts werden nur jene Stilelemente nachgebildet, die im Rogerschen Fahrwasser liegen. Die

---

[1]) Probevortrag zur Erreichung der Venia legendi an der Wiener Universität, gehalten am 12. Juli 1926.

[2]) Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1924. Schongauer und die niederländische Malerei.

[3]) Vgl. Stange, Deutsche Kunst um 1400. München 1923.

übrigen Eigenschaften der altniederländischen Malerei, die wenigstens wir heute als ihre eigentlichen ansehen, werden nur gleichsam in Abkürzung, nicht als Hauptsache, sondern bloß als schmückendes Beiwerk übernommen.

Erst Martin Schongauer hat mit dieser Art, die niederländische Kunst zu sehen, gebrochen. Er ist der Erste, der wieder erkannt hat, daß Bildaufbau und Bildgestaltung sich im wahren Kunstwerk durchdringen müssen, daß also die künstlerische und technische Feinheit der Durchbildung einen Wesenbestandteil der altniederländischen Kunstübung bildet. Ihm vor allem gebührt aber auch der Ruhm, der deutschen Kunst die Gleichberechtigung mit der niederländischen und der italienischen, die die vorangegangene Generation verloren hatte, wiedererkämpft zu haben. Er ist nicht nur der typische Vertreter der deutschen Kunst des letzten Jahrhundertviertels, er ist auch derjenige, der sie in neue Bahnen gelenkt hat, man wäre fast verleitet, zu sagen – der Johannes, der Dürer die Wege bereitet hat.

Seit fast einem halben Jahrhundert hat sich die deutsche Kunstgeschichtsschreibung um die Chronologie der Kupferstiche Schongauers bemüht [1]), vor zwei Jahrzehnten scheint sie zu einem vorläufigen Abschluß gelangt zu sein. Da aber auch der vorgeschrittenste [2]) dieser Versuche sich darauf beschränkte, die einzelnen Blätter miteinander zu vergleichen, ohne sich zu bemühen, die Logik der Entwicklung zu erfassen und die allgemeinen Ziele und Bestrebungen des Zeitstiles zu erkennen, so konnte er in einem entscheidenden Falle zu keinem befriedigenden Ergebnis führen. Die Art und die Ursachen der wichtigsten Wandlung liegen bisher noch im Dunkel.

Schongauers Vater war ein Goldschmied. Von sämtlichen deutschen Kupferstechern vor Schongauer, die in engster Verbindung mit der Goldschmiedekunst standen, sind uns nur Werke des Grabstichels bekannt, Schongauer aber erscheint in einer Colmarer Urkunde von 1488, also noch zu seinen Lebzeiten, als Ruhm der Maler, pictorum gloria. Dennoch hat er sich nicht in seinen Gemälden, sondern nur in seinen Kupferstichen, die klar eine ganz besondere, nur ihm eigene Note offenbaren, ganz ausgegeben. Trotzdem spricht die Urkunde wahr, denn Schongauer ist der Graphiker, der den Kupferstich auf die Höhe der technischen Vollendung der gleichzeitigen niederländischen Malerei gehoben hat und der in ihm nicht ein Mittel sah, um Vorlagen zu schaffen, sondern die Möglichkeit, bestimmten Bildgedanken zu ihrem klarsten und eindrucksvollsten Ausdruck zu verhelfen. Die Kunstgeschichte nimmt mit Recht an, daß sein graphisches Werk so gut wie lückenlos erhalten ist. Schon seine frühesten Stiche stehen unter dem Einflusse der niederländischen Kunst. Wieder ist Roger van der Weyden der erste Pate [3]). Von der Kunst des führenden deutschen Stechers der fünfziger und sechziger Jahre, des Meisters E. S., unterscheiden sich schon diese ersten Blätter durch die unverkennbare Absicht, nicht nur die Form, sondern auch die stoffliche Erscheinung der Dinge wiederzugeben. Dabei fehlen diesen Jugendarbeiten

[1]) Verarbeitet bei Lehrs, Katalog der Kupferstiche Martin Schongauers. Wien 1925.
[2]) Wendland, Martin Schongauer als Kupferstecher. Berlin 1907.
[3]) Vgl. Friedländer, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXVI (1915), S. 108, und Rosenberg, Martin Schongauers Handzeichnungen. München 1923.

Schongauers die Ausgeglichenheit der technischen Mittel, die den letzten Werken des Meisters E. S. innewohnt, so daß man fast annehmen darf, Schongauer wäre schon vor ihrem Erscheinen — die reifsten sind von 1466 und 1467 datiert — nach den Niederlanden gezogen. Die niederländische Reise selbst scheint festzustehen.

Bald nach den ersten Versuchen entsteht das weltberühmte Blatt der Versuchung des heiligen Antonius, in dem der Künstler sich bemüht, eine graphische Komposition ganz aus Eigenem ohne ikonographische Anlehnung an irgendwelche Vorbilder zu gestalten. Dem Walten der Phantasie wird der weiteste Spielraum gelassen. Noch entwickelt sich die Handlung im Wesentlichen in der Fläche. Raumprobleme beschäftigen den Künstler erst bei den folgenden rein bildmäßigen Blättern der Madonna mit dem Papagei, den vier großen Darstellungen aus dem Marienleben und seinem umfangreichsten Werke, der großen Kreuztragung. In diesen sechs Schöpfungen steht Schongauers niederländischer Stil auf seinem Höhepunkte. Es sind gestochene Gemälde von klarster Durchbildung des Raumes, voll blendendster Herausarbeitung des Stofflichen durch den Grabstichel. Die auf einer schmalen Vordergrundbühne sich flächenhaft entwickelnde Kompositionsart Rogers ist durchwegs überwunden. Auch in der psychologischen Verfeinerung geht Schongauer über Rogers Pathos hinaus und wetteifert mit der Darstellung seelischer Erregungen bei Hugo van der Goes. Ein Werk wie die Geburt Christi verbindet höchste niederländische Kunst der Figurengruppierung und Raumdarstellung mit größter deutscher Innigkeit. Die Kompositionen dieser frühen Blätter bleiben durchwegs in den Bahnen, die die niederländische Kunst seit Rogier van der Weyden eingeschlagen hatte, ohne daß Schongauer, im Gegensatz zu seinen deutschen Zeitgenossen, sich irgendwie genau an bestimmte Vorbilder gehalten hätte.

Die Werke dieser ersten, der rein niederländischen Periode Schongauers haben weit über die deutschen Grenzen hinaus die nachhaltendste Wirkung ausgeübt. Von Michelangelo wird berichtet, daß er in seiner Jugend die Versuchung des heiligen Antonius kopiert habe [2]), der reife Raffael legte seiner späten Kreuztragung in Madrid die Hauptidee der Komposition Schongauers zugrunde [3]), und der erzählende graphische Stil des Lucas van Leyden [4]) ist mit seinem Reichtum an psychologischen Nüancen unmöglich ohne diese früheren Werke des deutschen Meisters. Für die deutsche Kunst aber sind Schongauers spätere Kupferstiche von größerer Bedeutung. Ein eigener Stil konnte in Deutschland erst entstehen, der niederländische Einfluß konnte erst überwunden werden, nachdem der führende Künstler alle Eigenschaften der niederländischen Kunst nicht nur der äußeren Form, sondern auch dem Wesen nach sich zu eigen gemacht hatte. Nach der von der deutschen Kunst einmal eingeschlagenen Bahn mußte die niederländische Kunst, wie dies Schongauer in seinen rein malerischen Blättern gelungen ist, erst ganz aufgenommen werden, ehe ihr Einfluß überwunden werden konnte.

---

[1]) Vgl. dazu Lehrs im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XII, 1891, S. 130.

[2]) Dehio, Zeitschrift für bildende Kunst XVI (1881), S. 253 ff.

[3]) Vgl. meine Kritik von Friedländers Meister der Graphik. Lucas van Leyden im Belvedere 1927.

Spätestens 1473, mutmaßlich aber schon 1469 scheint Schongauer aus den Niederlanden nach Colmar zurückgekehrt zu sein [1]). Von 1473 ist — wenngleich nicht ganz zuverläßlich — sein gemaltes Hauptwerk, die leider fragmentarisch erhaltene Madonna im Rosenhag der Colmarer St. Martinskirche, datiert. Auch dieses Werk steht in der Farbenbehandlung und der Formengebung noch ganz unter niederländischem Einfluß, wandelt aber ein Thema ab, das dem Geiste der deutschen Kunst um 1400 entsprossen ist. Auch ist die Komposition statt vor einen Tiefenraum vor einen flächenhaften Goldgrund gesetzt. Obwohl also äußere Ursachen hier vorzuliegen scheinen, nimmt doch diese Ausschaltung des räumlichen Hintergrundes und dieses Zurückgreifen auf ältere deutsche Bildgedanken die weitere Entwicklung Schongauers in wesentlichen Punkten vorweg.

Auch in den ersten Kupferstichen, die offenbar wieder in der Heimat geschaffen sind, macht sich eine viel stärkere Betonung des Hieratischen, ein bewußteres Herauskehren des Andachtsbildes geltend. Kreuzigungs- und Madonnendarstellungen zeigen ein neues Sichversenken in die Kunst Rogiers van der Weyden. Die feine psychologische Differenzierung des Marienlebens und der großen Kreuzigung weicht einer größeren Feierlichkeit. In einer Folge der Passion wird wiederum eine Art Höhepunkt erreicht Dieser offenbart sich in einer neuen Bildmäßigkeit der Komposition, die nicht mehr als malerisch, sondern als rein graphisch bezeichnet werden muß. Hauptausdruckswert ist die Linie geworden, der Raum ist nur mehr Folie für die Figuren, die z. B. nicht mehr in der Landschaft, sondern ganz vor der Landschaft stehen. Sie beherrschen in gesteigerter Weise die Bildwirkung. Während früher die einzelne im Vordergrund stehende Gestalt weniger als die Hälfte der Bildhöhe eingenommen hat, erreicht sie nun fast zwei Drittel dieser Dimension. Ja in einzelnen Fällen wird der Raum, Architektur oder Landschaft, überhaupt weggelassen. Auf der Darstellung der Händewaschung des Pilatus schließt der Thron allein die Komposition nach rückwärts ab. Da es sich durchwegs um figurenreiche Szenen handelt, war knappste Ökonomie im Bildaufbau nötig, um übersichtliche Klarheit der Darstellung zu erreichen. Deutlich wird Pilatus durch die Pfosten des Thrones herausgehoben. Seine vornehme Geringschätzung des wütenden Hasses der Juden gegen den als armen Dulder geschilderten Heiland scheint der Hauptinhalt des Blattes zu sein. Das Motiv seelischen Leidens und seelischer Vereinsamung wird überall aufs stärkste zur Geltung gebracht. Gegenüber den rein niederländischen Frühwerken, vor allem gegenüber der Kreuztragung macht sich eine stärkere Typisierung der Schergenfiguren bemerkbar. Die Silhouettenwirkung der einzelnen Gestalten wird, wo irgend möglich, herausgearbeitet. Es offenbart sich überall eine, zu Ende des 15. Jahrhunderts ganz ungewöhnliche Absicht, sich auf das Wesentliche zu beschränken. Die Szenen dieser Passionsfolge entbehren der dramatischen Zuspitzung der großen Kreuztragung. Der religiöse Gehalt, die Heils-

[1]) Schongauers Nachzeichnung von Rogiers Christus des Beauner Altars, die das alte Datum 1469 trägt (Rosenberg 23), dürfte auf der Rückreise von den Niederlanden entstanden sein, die demnach über Burgund stattgefunden hätte. Wie die große Kreuzigung B. 25 bedeutet das Blatt Schongauers Rückkehr zur Kunst Rogiers. Ich sehe aber keinen zwingenden Grund, mit Rosenberg die Authentizität des Datums zu bezweifeln.

lehre soll vor allem betont werden. Auch hierin zeigt sich ein Abrücken von den Idealen der niederländischen Kunst und bereitet sich die Rückkehr zu den Idealen der deutschen Kunst vor.

Wenn die Passionsfolge bei allem merkbaren Sichabwenden von den Tendenzen niederländischer Kunstübung doch in der ganzen Art der Komposition mit dieser noch eng zusammenhängt, so zeigen fünf fast quadratische Blätter, eine Geburt und eine Taufe Christi, ein noli me tangere, eine Krönung der Maria und die Darstellung der auf den Thron neben Christus erhobenen Jungfrau die bewußte Abkehr. Es sind Themen ohne dramatische Handlung, die keine starke Bewegung erheischen. Das rein Andachtsmäßige, das Hieratische wird nun noch viel stärker betont, und zwar sowohl in der Komposition wie in den Typen und der Haltung der Figuren. Die Einzelfigur gewinnt an Bedeutung, aufgerichtet würde sie die volle Höhe der Bildfläche einnehmen. Der Ausdruckswert der Linie wird noch gesteigert, ein ganz klarer Flächenstil ist in subtiler metallischer Technik ausgebildet. Im Gegensatz zu den rein niederländischen Blättern, ja selbst noch zur Passion, ist der Stil so undramatisch als möglich, eignet sich aber ebenso, einen ganz in Ruhe befindlichen Zustand darzustellen, wie — man sehe den Stich, auf dem Christus der Magdalena erscheint — feinste Gefühlsschwingungen zur Geltung zu bringen.

Die Bedeutung dieser Schöpfungen für die Krise in der Entwicklung Schongauers, ja für die ganze Frage der Überwindung des niederländischen Einflusses durch die deutsche Spätgotik mußte verkannt werden, solange man nicht zur richtigen Datierung der Blätter gelangt war und sie mit Wendland und seinen Nachfolgern vor die Passion setzte. Dvořák hat als erster das Altertümliche in der Komposition und Formauffassung einiger dieser und einiger verwandter Blätter gesehen, diese Beobachtung aber falsch gedeutet, wenn er sie (in seiner aus der fragmentarischen Urschrift posthum gedruckten Arbeit) für Jugendwerke hielt. Ganz abgesehen von der Ausbildung verschiedener Kunstmittel verbietet das allein die gleichmäßige, höchst verfeinerte Technik. Nur an dieser Stelle eingereiht ordnen sich die Kupferstiche klar in die Entwicklung ein und geben Aufschluß über die Ursachen der weiteren Stilwandlung.

Unter den fünf fast quadratischen Kompositionen steht die Taufe Christi niederländischen Bildgedanken scheinbar am nächsten. Bei genauerem Hinsehen erkennen wir aber, daß sie dem Urbild — dem Johannesaltare des Rogier van der Weyden — viel ferner bleibt als den Umbildungen, die die niederländische Komposition durch den Meister E. S. erfahren hat [1]). Daß Schongauer, nachdem er den ganzen Reichtum niederländischer Kunst in sich aufgenommen hatte, zu einem ganz ähnlich abkürzenden Flächenstil gelangt ist wie der Meister E. S, ist mehr als ein Zufall. In einer ganzen Reihe von Kupferstichen lehnt er sich mehr oder weniger an Schöpfungen dieses Künstlers an, bildet ihm ein segnendes Christkind, eine Veronika, vier ins Rund gesetzte Evangelistensymbole [2]) nach und sticht Wappendarstellungen, die nicht nur

[1]) Für einzelne dieser Entlehnungen vgl. Lehrs Katalog S. 20.

[2]) Man vergleiche vor allem die 1466 datierte große Pathene des Meisters E. S., die Johannes Baptista, der von den vier Kirchenvätern und den vier Evangelistensymbolen umgeben ist, darstellt (L. 149).

in dem linearen Herausheben der gotischen Linie, sondern auch im Kostümlichen den Anschluß an die ältere und nur scheinbar überwundene Kunstübung zeigen. Dieser Anschluß erstreckt sich aber nicht nur auf das Figurale, sondern auch auf das rein Dekorative.

Schongauers frühester Ornamentstich, der Krummstab, war noch eine bloße Goldschmiedvorlage ohne graphische Eigenbedeutung. Ungefähr gleichzeitig mit der großen Kreuztragung ist dann ein vollkommen bildmäßig, in klarer Räumlichkeit aufgebautes Blatt, das Rauchfaß, entstanden. Nun greift Schongauer wieder auf die Quer- und Hochfüllungen des Meisters E. S. zurück. Er nimmt deren spätgotisches Linienspiel mit den in die Ranken hineinkomponierten Vögeln, nur in reicherer, zierlicher, auf stärkeren Licht- und Schattenkontrasten beruhenden Durchbildung wieder auf. Und selbst seine gotisch stilisierten Blattornamente sind von den Krabben des Meisters E. S. deutlich inspiriert. Dieser Wandel im Stile Schongauers muß sich um 1480 vollzogen haben, da seine Taufe Christi bereits 1481 kopiert wurde [1]).

Dieses Rückgreifen Schongauers auf die Kunst des Meisters E. S. ist in seiner weittragenden Bedeutung noch nicht gewürdigt worden. Es zeigt die endgültige Abkehr von den Tendenzen der niederländischen Kunst und die Ausbildung eines neuen, rein deutschen und rein idealistisch orientierten, spätgotischen Stiles. Sein Hauptaugenmerk wendet sich nun nicht mehr der Komposition, sondern der Einzelfigur zu Die Folge der klugen und törichten Jungfrauen schließt deutlich an die den Blättern des Meisters E. S. nachempfundenen Wappendamen an. Was aber bei dem älteren Künstler noch rein linear war, wird nun plastisch umgedeutet. Die Klarheit der Form in Gewandung und Draperie wird auf das Schärfste betont. In Weiterbildung dieser Tendenzen gelangt der Meister gegen 1490 zu einem großartigen Spätstil, der die plastische Form wieder den Gesetzen der Flächenfüllung unterwirft und jede Linie mit Eigenleben erfüllt. Ein heiliger Sebastian zerschmilzt mit einem Baum, ein heiliger Michael mit dem bekämpften Luzifer zu einer Einheit, und das In-die-Knie-sinken des die Heilsbotschaft verkündenden Engels ist bei Wahrung der plastischen Gesamtform im ganzen Jahrhundert nie ergreifender dargestellt worden.

Die hier in großen Zügen aufgeworfene Entwicklung Schongauers bedeutet nun keineswegs einen Einzelfall, sondern ist symptomatisch für die Wege, die die deutsche Kunst gegen das Ende des 15. Jahrhunderts eingeschlagen hat. Gewiß können wir niederländische Einflüsse allenthalben bis an die Schwelle des neuen Jahrhunderts immer von neuem beobachten. Aber eine Reihe von Einzelindividualitäten beleben nun wieder das Bild der deutschen Kunstübung. Sie bemühen sich, wenn auch in fremder Form, doch etwas Eigenes zu sagen. Daneben aber macht sich an verschiedenen Stellen und wieder - - wie zu Beginn des Jahrhunderts — anscheinend unabhängig voneinander ein deutliches Abrücken von den niederländischen Kunsttendenzen und die Rückkehr zu den Bahnen der älteren deutschen Kunst geltend. Ein neuer spätgotischer Stil wird ausgebildet, der voll ist eines eigenartigen und selbständigen Lebens, das jede Einzelheit erfüllt. Für Schongauers Führerrolle aber bleibt es bezeichnend,

[1]) Vgl. Wendland, a. a. O. S. 112 und Lehrs, Katalog S. 67.

daß diese bei ihm um 1480 vollzogene Wandlung im übrigen Deutschland mit einer einzigen Ausnahme erst ein Jahrzehnt später eintritt.

Nur selten ist diese Wandlung auf einen direkten Einfluß Schongauers zurückzuführen. Unter den bedeutenden und selbständigen Individualitäten ist ein solcher nur bei dem Meister des Hausbuches nachweisbar. Dieser am Mittelrhein tätige Künstler war wie Schongauer Maler und Graphiker. Er hat die eigenartige Phantastik der Wappendarstellungen Schongauers noch stärker verlebendigt und deren stilisierte Form mit naturalistischen Elementen durchsetzt. In einem späten Blatt, dem heiligen Paulus [1]), hat er dann im Anschluß an Schongauers Apostelfolge die geschlossene Statuarik des Vorbildes noch an klassischer Ruhe und Einfachheit überboten. Die Parallelen zu diesen graphischen Einzelheiligen aber finden wir in der deutschen Plastik. Das wilde Eigenleben einzelner Gewandteile auf den Spätwerken Schongauers lebt in den Holzfiguren des Veit Stoß weiter. Die einfache Ruhe und Geschlossenheit des Paulus vom Meister des Hausbuches aber kehrt bei den Apostelfiguren wieder, die die Tumba des 1495 vollendeten Bronzegrabmales Herzog Ernst von Sachsen im Magdeburger Dom zieren. Während aber der Meister des Hausbuches seine neue Einfachheit im Anschluß an Schongauer erreichte, erzielte Peter Vischer diese neue Vereinheitlichung der Form durch ein deutliches und bewußtes Archaisieren.

Mit dem hier betonten Rückgreifen auf die deutsche Kunst vor der Jahrhundertmitte steht Peter Vischer aber keineswegs vereinzelt da. Im selben Jahrzehnt bildet der Ulmer Bartholomäus Zeitblom im Eschacher- und im Heerberger-Altar Kompositionen, die in ihrer ruhigen steifen Vertikalwirkung dem Geiste der deutschen Kunst um 1440 entstammen. 1490 kommt Rueland Frueauf in seinem Hauptwerke, den Tafeln der Passion und des Marienlebens in der Wiener Gemäldegalerie zu Bildgestaltungen, die aus Figuren allein aufgebaut sind und den Raum vollkommen ausschalten. Die Ausdruckskraft der einzelnen Linie, die Schongauers Passionsszenen innewohnt, scheint hier noch überboten. Die Wirkung ist um so stärker, die Parallelität der Erscheinung um so schlagender, als diese betonte Abkehr vom niederländischen Realismus sich bei dem Elsässer wie bei dem Salzburger mit einer höchsten Virtuosität in der Verwendung der stofflichen Mittel paart. Noch nach 1490 war schließlich ein junger Künstler, der schon der Schongauer nachfolgenden Generation angehört, war Hans Holbein der Ältere nach den Niederlanden gewandert. Niederländische Bildideen bleiben durch drei Jahrzehnte entscheidend für seine Art, zu komponieren. Aber auch er verzichtet in seiner bedeutendsten Schöpfung, den Tafeln des Frankfurter Altares, auf das wichtigste Element der niederländischen Malerei, auf die Raumdarstellung. Die Passionsbilder der Donaueschinger Galerie mit dem wieder von Rogier van der Weyden beeinflußten Ölberg sind im wesentlichen grau in grau gemalt. Nur Gesichter und Hände sind in Fleischfarben durchgebildet, der Boden im Vordergrund grün angelegt. So heben sich die Gestalten scharf von dem dunklen, gleichmäßigen Hintergrund ab. Die gewählte Darstellungsart zeigt vielleicht am klarsten, wie auch Holbein die Expressivkraft der Linie zum ersten und wichtigsten

[1]) Vgl. die Chronologie Glasers in den Monatsheften für Kunstwissenschaft. III. 1910, S. 145 f.

Ausdrucksmittel für die Darstellung seelischer Erregungen wurde. Obwohl er in seinen vor der niederländischen Reise entstandenen Erstlingsarbeiten von Schongauers Gestaltungsart beeinflußt worden war, ist diese seine um 1500 vor sich gegangene grundsätzliche Umgestaltung niederländischer Kunstübung selbständig erfolgt.

Wie bei den einzelnen Kompositionen, so können wir die Überwindung des niederländischen Einflusses durch die deutsche Spätgotik auch im Altaraufbau beobachten. Die typische Form des niederländischen Gruppenaltares mit überhöhter Mitte wird im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts vor allem in Schwaben übernommen, wo wir sie namentlich bei den Altären in Schwäbisch-Hall [1]) wiederfinden. Rein niederländisch ist aber auch die Füllung des Schreines mit dichtgedrängten, aber klar abgewogenen Figurengruppen, die von einem starken Pathos erfüllt sind. Dieser niederländische Altaraufbau weicht aber zu Ende des Jahrhunderts einem spezifisch deutschen und spezifisch spätgotischen, der nun die früher herrschende Breitentendenz durch die Höhentendenz ersetzt. Die Schreinhöhe wird zudem durch einen von Figuren durchsetzten Fialenaufbau verdoppelt und verdreifacht, innerhalb des Schreines aber wird der Einzelfigur ein viel bedeutenderer Spielraum eingeräumt. Im allgemeinen wird im Schrein eine malerische Gesamtkomposition von einer plastischen abgelöst. Selbst in jenen Fällen, wo einem Maler die Schöpfung des ganzen Schnitzaltares überantwortet wurde, wo also wie auf Michael Pachers St. Wolfganger Altar von 1481 eine einheitliche malerisch verbundene Gruppenkomposition die Schreinmitte einnimmt, sehen wir jenes Eigenleben der Linie, das für die deutsche Spätgotik so charakteristisch ist und sich am klarsten in der architektonischen Ornamentik der Zeit auslebt, man denke nur an Adam Kraffts Sakramentshäuschen von 1496.

Aufbau und Schrein des St. Wolfganger Altares, also der bildschnitzerische Teil dieses Werkes, offenbaren eine aus innerem Reichtum quellende Unruhe, die nur durch die Symmetrie der Anordnung gebändigt wird. Diese Unruhe hat vor allem in der gleichzeitigen Malerei zu einer besonderen Ausdrucksform, der des spätgotischen Manierismus geführt. Der auch von Wölfflin verwendete Name des Manierismus scheint für diese Stilphase der Spätgotik dem ebenfalls vorgeschlagenen Ausdruck: Barock vorzuziehen, da eine Steigerung der Einzelmomente, nicht eine Steigerung der Gesamtwirkung angestrebt ist. Es handelt sich im Gegensatz zu jeder barocken Kunst um eine nebeneinanderreihende, nicht um eine unterordnende Art des künstlerischen Aufbaus. Diese Kunstrichtung ist in gewissem Sinne eine allgemeine europäische, wir finden sie auch in Holland etwa bei dem Meister der virgo inter virgines, wir finden sie auch in Italien, vor allem bei verschiedenen Ferraresen. Seine klarste Ausprägung aber hat der spätgotische Manierismus in Deutschland erfahren. Die Passionsszenen, mit denen ein Gehilfe Wohlgemuts die Außenseiten des Zwickauer Altares schmückte, zeigen den Stil in seiner ganzen Drastik und seiner Überfülle an Einzelheiten. Zwei Bayern, Jan Pollak und Nikolaus Mair von Landshut, liefern weitere Beispiele für die starke Ausdruckskraft und für die kapriziöse Übersteigerung der spätgotischen Linie

[1]) Vgl. Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar Straßburg 1907. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 91 und vor allem den Aufsatz von Voegelen im Münchener Jahrbuch. XIII, 1923.

in dichtgefüllten Kompositionen. Dieselbe Wahrnehmung können wir schließlich auch in der österreichischen Kunst machen. Eine um 1500 entstandene Kreuzigung in Klosterneuburg [1]) bietet eine genaue deutsche Parallele zur Kunst des Meisters der virgo inter virgines. Die offenbar in Wien entstandenen Heiligenmartyrien in der Wiener Galerie [2]) mit ihren flatternden Gewändern, Mantelzipfeln, Turbanenden offenbaren deutlich, wie ein starkes Verlangen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten die deutsche Spätgotik durchpulst.

Als letzte und vielleicht bedeutendste Eigenschaft der deutschen Spätgotik muß aber ihr Bestreben bezeichnet werden, sich von ikonographischen Bindungen loszusagen und zu einer neuen Freiheit in der Gestaltung des Bildvorwurfes durchzuringen. Auch hier war Schongauer in einem Jugendwerk der berühmten Versuchung des heiligen Antonius vorangegangen. In Südtirol hat fast gleichzeitig Michael Pacher, der nicht an Rogier van der Weyden, sondern an Mantegna anknüpft, den Raum wie kein anderer Künstler seiner Zeit zur Erreichung inhaltlicher Ziele umzudeuten gewußt. Nicht durch Ausscheiden, sondern durch Überbetonen des Raumes erzielt er eine Steigerung der Gefühlsmomente. Er schafft Kompositionen, die ebenfalls keine ikonographischen Anlehnungen aufzuweisen haben. Noch dreißig Jahre nach Vollendung des St. Wolfganger Altares konnte der Geist dieser Kunst einem jungen Meister wie Altdorfer neue Anregungen bieten. So bewies er eine Lebenskraft, wie sie knapp vor jenem wichtigsten Wendepunkt in der neueren Kunstgeschichte, dem um 1500, nur noch — freilich mehr der Erfindung als der Darstellungsweise nach — der Kunst Schongauers innewohnte. Der Meister des Hausbuches hat dann auch die geläufigsten Szenen der Heilsgeschichte, z. B. die Kreuztragung, in einer ganz neuen, völlig vermenschlichten Weise dargestellt. Ähnlich hat gleichzeitig in den Niederlanden Hieronymus Bosch — ein Künstler, der gelegentlich sogar auf Kompositionen des weichen Stiles zurückgreift [3]) — seinen Passionsszenen einen neuen, nicht mehr andachtsmäßigen, sondern rein menschlichen Inhalt zugrunde gelegt. Auf seine sittenbildlichen Darstellungen hat die Kunst des Meisters E. S., auf seine freien Phantasien Schongauers Stich der Versuchung des heiligen Antonius mit eingewirkt. Ein anderer Niederländer hat 1494 in Lübeck die Bibel mit Illustrationen eigener Erfindung geschmückt [4]) und das bedeutendste Werk des Holzschnittes vor Dürers Apokalypse geschaffen.

So war der Boden vorbereitet für die wichtigste Tat des jungen Dürer für seine vollkommene Befreiung der Kunst von den Banden der mittelalterlichen Tradition, wie sie sich in der nun endgiltigen Überwindung des niederländischen Einflusses offenbart. Diese neue Freiheit der Erfindung hat erst alle Großtaten der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert ermöglicht. Sie beruht auf einer neuen Einstellung des Künstlers zu seinem Werk, der sich nun das Thema selbst stellt und es nach eigenen

---

[1]) Abgebildet bei Drexler-List, Tafelbilder des Stiftes Klosternahrburg T. XIX.

[2]) Abgebildet im Wiener Jahrbuch für bildende Kunst V, 1922, S. 78—79.

[3]) Vgl. meine Betrachtungen zum Werke des Hieronymus Bosch im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. I, 1926.

[4]) Vgl. die Publikation von Friedländer als Jahresgabe des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1917.

Gesetzen durchführt. Daß diese Freiheit sich vor allem in der Graphik ausleben konnte, das hat Dürer dem Lebenswerk Schongauers zu verdanken, der den Kupferstich aus seiner untergeordneten Stellung in den Rang der hohen Kunst erhoben hatte. Der Formenstil der Apokalypse ist der Beweis, wieviele Kräfte noch in der deutschen Spätgotik lebendig waren, wenn Dürer sich nach dem Erlebnis seiner ersten italienischen Reise ihr noch einmal in die Arme werfen konnte. Und selbst in diesem ersten Hauptwerk läßt sich noch ein vereinzeltes Nachwirken der Kunst Schongauers beobachten. Jenen Kampf des guten mit dem bösen Prinzip, den Schongauer in seinem heiligen Michael mit allen Mitteln seiner linearen Kunst in höchster spätgotischer Reinkultur dargestellt hat, finden wir auch in einem Blatt der Apokalypse wieder. Es ist, soweit ich sehe, noch nicht vermerkt worden, daß die Hauptfigur des Holzschnittes als eine im graphischen Gegensinne dargebotene und nur noch dynamisch gesteigerte freie Wiedergabe des Schongauerschen Kupferstiches aufzufassen ist. Dürer hat den Kampf vervielfacht, er hat ihn aus Schongauers luftleeren Raum herausgenommen, ihm eine weite Landschaft unterbreitet, eine Landschaft, der nicht nur eine räumliche, sondern auch eine inhaltliche Bedeutung innewohnt. So hat er den Kampf der englischen Heerscharen mit den Dämonen der Hölle gleichsam in den Kosmos gestellt. Aus dem Vorbild ist etwas grundsätzlich anderes geworden, Eine neue positivistische Weltanschauung, die eine neue Kunstauffassung und ein neues Verhältnis zur Natur mit sich brachte, ist an Stelle der idealen Unwirklichkeit des Schongauerschen Spätstiles getreten.

KLEINE ERGÄNZUNGEN ZUR NÜRNBERGER KUNSTGESCHICHTE

VON

A. GÜMBEL-NÜRNBERG

1.

Im 32. Bande des „Repertoriums“ hat Verfasser die Baurechnungen über den Chorbau von St. Lorenzen in Nürnberg unter der Bauleitung Konrad Heinzelmanns aus den Jahren 1445 -1449 veröffentlicht. Er hat damals die Behauptung ausgesprochen, daß Heinzelmann bis zu seinem im Frühjahr 1454 erfolgten Tode die Leitung des großen Werkes weitergeführt habe. Inzwischen fand er unter den Ratsverlässen der für Nürnberg so ereignisreichen Jahre 1449 und 1450 [1]) ein Ratsdekret auf, das diese Annahme hinfällig erscheinen lassen könnte. Am Epiphaniastage des Jahres 1450 erging nämlich folgender Ratsbefehl: „Item Maister Con[rat] Steinmetz zu Sannt Laur[entzen], so die zeite seins jars außgeet, sein

[1]) Die Reichsstadt lag damals (1449—1453) im Kampfe mit Markgraf Albrecht Achilles von Brandenburg.

sold absagen". Die Nachricht scheint also zu besagen, daß Heinzelmann nach Ablauf der letzten Jahresfrist seine Besoldung gemäß dem Bestallungsbrief (der also offenbar eine Kündigung von Jahr zu Jahr vorsah) der Dienst und die Besoldung für den nächsten geeigneten Termin „abgesagt" werden sollte. Kam es nun in der Tat hierzu? Als eine Bestätigung könnte vielleicht der sich durch volle 7 Jahre hinziehende Briefwechsel[1]) zwischen dem Sohne des Meisters Konrad Heinzelmann, dem im Österreichischen ansässigen Fritz Heinzelmann (oder wie er stets genannt wird: Heinrichsmann), und dem Nürnberger Rate erscheinen. Heinrichsmann erhob nämlich beim Rate Klage gegen Pfleger und Kirchenmeister von St. Lorenzen, daß sie seinem Vater noch seinen Sold für $3^1/_2$ Jahre „von des baus wegen" schuldig seien; diese bestritten aber die Rechtmäßigkeit einer solchen Nachforderung auf Grund ihrer Bauregister. Es könnten die bezeichneten $3^1/_2$ Jahre gerade der Zeitraum von 1451 bis Frühjahr 1454, wo der Meister starb bedeuten. Friedrich Heinrichsmann könnte etwa von der Voraussetzung ausgegangen sein, daß die Kirchenpfleger nicht berechtigt gewesen seien, seinem Vater den Sold abzusagen, während der Bestallungsbrief — wie wahrscheinlich — eine solche Kündigung vorsah.

Nun ist freilich noch eine andere Erklärung möglich, die ich hier besprechen möchte, um künftige Irrtümer dieser kunstgeschichtlich nicht unwichtigen Frage hintanzuhalten. In Anmerkung 2 meines Aufsatzes „Der Baumeister und Stückgießer Hans Felber von Ulm, dessen Beziehungen zu Nürnberg und Todesjahr. Nachträgliches zur Biographie Konrad Heinzelmanns (Rep. f. Kw. Bd. 34) habe ich darauf hingewiesen, daß Heinzelmann auch als städtischer Büchsenmeister zur Bedienung einer der großen Büchsen (= Geschütze) seitens der Stadt bestellt war und ein jährliches „solarium" von 20 fl. erhielt. Die erste Bestallung dieser Art datiert vom 26. Februar 1445. Tatsächlich leistete Heinzelmann, worauf ich damals gleichfalls schon hinwies, der Stadt noch im Jahre 1446, in dem großen Kampfe mit Markgraf Albrecht Achilles von Brandenburg, Dienste bei dem auf dem Spittlertor aufgepflanzten „großen werk", d. h. dem groben Geschütz als „püchsenmeister". So wäre es also wahrscheinlich, daß sich die Absage des Soldes auf diese militärische Verwendung unseres Werkmeisters bezöge. Eine gewisse Bestätigung kann man darin sehen, daß der Kirchenmeister Nikolaus Koler von St. Lorenzen, der zugleich Rechnungsführer für das Großtotengeläute bei der Kiche war, in seinem Eintrag über Heinzelmanns Tod letzteren als „vnseren mawrer" bezeichnet. Wäre Heinzelmann schon $3^1/_2$ Jahre von der Führung des Lorenzen Chorbaus entfernt gewesen, hätte der Kirchenmeister kaum diese Form gewählt.

2.

Am 17. Mai 1458 übertrugen Kirchenpfleger und Kirchenmeister von St. Lorenzen zugleich mit Konrad Roritzer dem Hans Pauer von Ochsenfurt die Weiterführung der Bauarbeiten an dem Chorbau von St. Lorenzen zu Nürnberg. Pauer sollte „als ein werkmeister desselben paus . . . den gemelten paue des kors und

[1]) Ich habe diesen in dem eingangs erwähnten Band des „Repertoriums" veröffentlicht.

kirchen, nachdem der von meister Conradten Heintzelman seligen einteils angefengt, aufgefurt und angesehen ist worden, nach dem pesten getreulichen vor- und obsein und volfüren" nach den Anweisungen Konrad Roritzers, seines Vetters, und der Ratsherren, die von der Stadt wegen mit der Beaufsichtigung der Bauarbeiten beauftragt seien [1]). Pauer wurde schon wenige Tage darauf vom Rate mit dem Bürgerrecht beschenkt und gab zum Zeichen seiner Erkenntlichkeit für diese Ehrung ein wohl von seiner eigenen Hand hergestelltes Marienbild in die Losungsstube; für die Fassung des „geheuses" zahlte der Rat 4 Pfund neu 12 Schillinge [2]). Pauer führte den Chorbau bis 1462 fort, in welchem Jahre (5. Juli) er starb. Ein bisher übersehener, leider undatierter Ratsverlaß, der den Abschluß des Vertrags zwischen Pauer einer- und Kirchenmeister und -pfleger, dann Konrad Roritzer andererseits betrifft, lautet: Item N[ikolaus] Coler, Con[rat] Baumgartner (am Rande H[ianss] Volkamer) mit dem werkmeister zu Sanct Larentzen von des wercks wegen zu vertragen vnd ein newe schr[ift] zü machen".

3.

In den Jahren 1434—1464 wird der aus der Reichsstadt Giengen in Schwaben stammende Georg Tudel als Mitglied der Artistenfakultät zu Wien genannt. Er las daselbst über lateinische Sprache und Philosophie des Aristoteles und trat 1460 zur theologischen Fakultät über. Von seinen Schriften wird ein „Tractatus de novem alienis peccatis" und ein „Tractatus de scandalo" erwähnt. Sein Todesjahr wird nach 1465 angesetzt. [3])

Das Staatsarchiv Nürnberg besitzt nun ein sein Grabmal betreffendes Schreiben vom 3. August 1471 an Graf Ulrich von Württemberg, welches wegen der Persönlichkeit des dort genannten Rotschmiedes wohl einiges Interesse verdient. Sind wir doch gerade über die Vorläufer und Mitstrebenden der Vischerschen Werkstatt in Nürnberg recht dürftig unterrichtet. Der Rat antwortete auf eine Zuschrift Graf Ulrichs, die einen Streit zwischen einem Kaspar Müller einer- und einem gewissen Jakob Kühorn andererseits betrifft, wobei das „epitaphium maister Jörgen von Giengen säligen", auch einige diesem Kühorn gehörige Wagen eine Rolle spielten. Über die Streitlage (verzögerte Lieferung seitens des Rotschmieds oder rückständige Zahlungen seitens Kühorns?) läßt sich aus dem Antwortbrief keine rechte Klarheit gewinnen. Der Rat beschied dem Herzog zu Ehren einige Ratsfreunde — wir kennen ihre Namen aus einem hierhergehörigen Ratsverlaß vom 3. August 1471 [4]) — zur Beilegung des

[1]) Druck der Urkunde bei v. Walderdorff, Die drei Dombaumeister Roritzer und ihr Wohnhaus, Verhandl. des Hist. Ver. v. Oberpfalz, Bd. 28, 1872.

[2]) Gümbel, Altfränk. Meisterlisten, Rep. f. Kunstwissensch. Bd. 43, Nachtrag nach Nr. 134, S. 295.

[3]) Aschbach, Geschichte der Wiener Universität, Wien, 1865, S. 526/27.

[4]) Ratsverlässe 1471, Heft 8, Fol. 12 a, Sabbato post vincula Petri (= 3. August): „Item Erasmus Schurstab, Anthoni Ebner uf grave Eberharts (! soll heißen Ulrichs) von Wittemberg (! schr(eiben) von des epytaffium wegen zu handeln".

Ebenda unter gleichen Datum: „Item grave Vlrichen (korrigiert aus Eberhart) von Wirtemberg zu antworten die sachen von des epytavio wegen sey hingelegt obgemelt".

Streites; ihre Bemühungen waren auch von Erfolg. Dies wurde dem Herzog unter dem 3. August auf sein Schreiben mitgeteilt.

Es kann wohl nicht zweifelhaft sein, daß der obengenannte Kaspar Müller personengleich ist mit einem „Caspar Müllner Rotsmid Drechßel", der in dem Meisterbuch der Jahre 1429 1462 als „Drechsel", und zwar ganz allein ohne weiteren vorausgehenden oder noch folgenden Namenseintrag erscheint. Er mag einer verbreiteten Nürnberger Rotschmiedfamilie angehört haben; so wird z. B. 1468 ein Rotschmied Eberhart Müllner Bürger, 1471 ein Erhart Müllner Meister bei den Rotschmieden daselbst. Der Eintrag über Caspar Müllner ist ohne Jahreszahl, gehört aber nach der Handschrift des betreffenden Schreibers ungefähr den Jahren 1455–60 an. Erwähnt wird er auch in einer Rechnung des Hl. Geistspitals, wonach er im Jahre 1470 für das „Fegen" der Leuchter auf den Altären der Hl. Geistkirche 3 ß erhielt. Leider gelang es mir nicht, eine Spur von diesem Erzgrabmal zu finden; am ersten möchte man es wohl auf Grund unserer Mitteilungen in Gingen, der Heimat des Gelehrten, suchen [1]).

Das Schreiben des Nürnberger Rates an Graf Ulrich von Württemberg hat folgenden Wortlaut:

Herrn Vlr[ichen] grafen zu Wirttennberg.

Gnädiger herre! uf ewr gnaden schreiben des epitaphium maister Jörgen von Giengen säligen, auch etlicher wag halb, Jacob Kühorn gehörnde, an uns gelangt, haben wir durch unser ratsfründe, ewern gnaden zu gefallen darzu beschiden bei Caspar Müller, die ding berurende, so vil vleis ankeren laßen, in mit seinem widertaile der benanten sachen zu betragen, die uns solichs uf ir beder benügen bescheen sey, underrichtung getan, das wir ewern gnaden zu verkunden nicht verhalten haben wöllen, denn wamit etc. dat. sabbato post Petri ad vincula [= 3. August] ao. [14]71 (Nürnbg. Briefbücher im Staatsarchiv Nürnberg, Bd. 34[a], Fol. 56[b]).

4.

Am 21. Oktober 1496 schloß Bischof Lorenz von Würzburg mit Tilman Riemenschneider einen Vertrag über die Herstellung des Grabmales seines Vorgängers im Würzburger Hirtenamte, des Bischofs Rudolphs von Scherenberg [2]). Die Gestalt des Verstorbenen selbst sollte in „merbelstein" ausgehauen werden, die übrigen Teile (Baldachin, Wappen, Inschriften u. a.) in Sandstein, den Bischof Lorenz selbst dazu „schicken" wolle.

Nach Weber ist die Gestalt des Kirchenfürsten in rötlichem Salzburger Marmor ausgeführt. Der Transport des unbehauenen Steines aus den Salzburger Brüchen berührte zu Anfang des Jahres 1496 Nürnberg, wie aus einem Erlaß des Nürnberger Rates vom 5. Januar 1496 hervorgeht. Dieser lautet: „1496 tercia vigilia Epiphanie. Item ertailt, meim herrn von Wirczpurck zu leyhen ein wagen und einen, der tuglich

[1]) Eine Anfrage beim Pfarramt Gingen blieb ohne Antwort; das Württembg. Staatsarchiv vermochte mir über den Verbleib nichts mitzuteilen.

[2]) Der Wortlaut des Vertrages bei Weber; Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneider, Würzburg 1888, S. 13 und 14.

sey zum laden; paumeister befolhen". Damit hängt ein Eintrag in dem Einlaufverzeichnis des Rates zusammen, des Wortlauts: „Her Lorentz bischov zu Wurtzpurg ein brif, begerend seinen gnaden ein starcken wagen zu leyhen vnd auch ein werckman, zu heymfurung bischof Rudolffs stein.

Item ein danckbrief In derselben sachen."

Weber, a. a. O. S. 16, behauptet, daß die Bronzeplatte, welche die eigentliche Grablege des Scherenbergers bedeckte, mit dem Bildnis des Bischofs in Flachrelief, zu Nürnberg und zwar in der Vischerschen Gießhütte gefertigt wurde. An diese kann bei unserem Eintrag nicht gedacht werden; dies verbietet schon der Ausdruck „stein".

5.

In meinen Mitteilungen über das Nürnberger sog. Hallerbuch, einen Prachtkodex des Staatsarchivs Nürnberg, habe ich auch die Rechnungsaufstellung wiedergegeben [1]), welche Haller nach Abschluß des Werkes (an dessen Ausführung auch Georg Pencz beteiligt war) dem Nürnberger Rat überreichte. Sie lautet über die nicht unbeträchtliche Summe von 170 fl. 1 ℔ 20 ß. Neuerdings gelang es Verfasser nun unter den Belegen zur Nürnberger Stadtrechnung und zwar in den sog. „Inscribenda", d. h. den Kladdenheftchen, in welche die zur jährlichen Hauptabrechnung bestimmten Summen Tag für Tag einstweilen vermerkt wurden, die Einträge über die Auszahlung dieser Summe an Konrad Haller festzustellen [2]). Darnach erhielt Haller am 26. Januar 1537 nicht nur die erlaufenen Selbstkosten von 170 fl. 50 ß — es entspricht dies genau der Summe von 170 fl. 1 ℔ 20 ß das ℔ zu 30 ß gerechnet — sondern selbst noch eine Verehrung von 100 fl. und sein bei der Bearbeitung beteiligter Stiefsohn Hieronymus Spalter ein Geschenk von 20 fl.; schließlich wurde Haller vom Rate auch noch ein silberner Becher verehrt.

6.

Nachrichten über Kunstankäufe des Nürnberger Rates im 15. Jahrhundert sind so selten, daß jede Nachricht hierüber willkommen sein dürfte. Eine solche, bisher unbekannte findet sich in einem Ausgabenverzeichnis der Stadt Nürnberg [3]) vom Jahre 1496 betitelt: „1496 Sunders außgeben In gantzem außgeben" und lautet: Item 2 guld[ein] 1 ℔ n[ovi] 5 s[chillinge] cost ein contrafact pild Cristi In der lo-[sungsstube] wesend".

Mummenhoffs großes Rathauswerk [4]) erwähnt ein solches in der Losungsstube oder sonst im Rathaus aufgehängtes „contrafactpild" nicht, so daß unsere Nachricht für die Nürnberger Kunstgeschichte einstweilen unfruchtbar bleiben muß.

---

[1]) Neue archival. Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte, Nürnberg, 1919.

[2]) Belege zur Nürnberger Stadtrechnung im Staatsarchiv Nürnberg „Inscribenda 1536", Fol. 14 b, VI[a] adi 26. Januarii 1537 [dedimus] 270 fl. 50 ß Conradt Haller von wegen des puchs nemlich 170 fl. 50 ß vnkosten vnd 100 fl. verehrung.

20 fl. Jeronimus Spalter in eadem causa.

Ebenda: Sabato adi 27. januarii 2 fl. fur ein futer (= Futteral) zu dem obgeschr[iben] buch.

Ebenda, Fol. 14 a: Sabato adi 20. May: Dem Cunradt Haller mit eim pecher verert nr. 26.

[3]) Staatsarchiv Nürnberg, Rep. 2. Siebenf rb. Alphabet N N: Laden.

[4]) Das Rathaus in Nürnberg, Nürnberg 1891.

NEUERSCHEINUNGEN AUF DEM GEBIETE DER MALEREI DES 16. UND 17. JAHRHUNDERTS

Für die literarischen Quellen des Quattro- und Cinquecento, für Ghiberti, Vasari usw. ist infolge der Bemühungen Milanesis, Karl Freys, Schlossers und anderer durch Neuausgaben und Kommentierungen ein erträglicher Zustand erreicht. Für die Kunst der Folgezeit, die erst seit relativ kurzer Zeit künstlerisch wie wissenschaftlich wieder neues Leben gewonnen hat, ist eigentlich auf dem Gebiete der Quellenkunde noch alles zu tun. Es sei nur daran erinnert, daß eine für Caravaggio u. a. so wertvolle Quelle, wie die Künstler-Beschreibungen von Mancini, des Arztes von Urban VIII., noch immer keinen Herausgeber gefunden hat, obwohl der Wickhoff-Schüler Kallab die einschlägigen Manuskripte schon vor Jahrzehnten bearbeitet hat und vermutlich nur noch eine Revision nötig wäre. Auch der große Plan einer kommentierten Gesamtausgabe sämtlicher Barockquellen, der in den Kreisen der Kunsthistoriker der deutschen und österreichischen historischen Institute etwa um 1910 erwogen wurde, kam ebenso wenig zur Ausführung, wie die Parallelaktion der italienischen Gelehrten, von der der Bericht des kunsthistorischen Kongresses in Rom 1912 einen Begriff gibt. Es ist daher besonders zu begrüßen, daß wenigstens eines dieser großen biographischen Quellenwerke, das sich, weil auf einem besonderen, freilich auch besonders wichtigen Gebiete leicht von der Masse der andern abtrennen läßt, einen Bearbeiter gefunden hat, der wie kein anderer dazu berufen war. Es handelt sich um eine Neuherausgabe der „Maraviglie dell' arte" von Carlo Ridolfi, die von Detlev von Hadeln bearbeitet und kommentiert in zwei schön ausgestatteten Bänden bei Grote, Berlin erschienen ist (I. Band 1914, II. Band 1924). Über die Notwendigkeit einer solchen Ausgabe braucht wohl kaum viel gesagt zu werden. Die Original-Edition von 1648 begegnet in den Antiquariats-Katalogen recht selten und der Nachdruck von Vedova (Padua 1638/40) ist wenig erfreulich. Zudem handelt es sich in der vorliegenden Ausgabe nicht nur um einen Neudruck, sondern um eine nach allen Regeln der modernen Forschung durchgesehene und auf das Gründlichste kommentierte quellenkritische Neuausgabe. Die Methode, die Kallab ähnlich auch in seinen (durch seinen frühen Tod leider unvollendet gebliebenen) Vasari-Studien angewendet hat, ist von Hadeln in seiner musterhaften Einleitung knapp, aber absolut ausreichend dargelegt worden. Insbesonders sind die primären, wie sekundären Quellen, auf denen Ridolfis Biographien beruhen, scharf und deutlich bloßgelegt worden. (Ich habe darüber, sowie überhaupt über den ersten Band bald nach dessen Erscheinen schon gesprochen). Wenn auch Ridolfi als Schriftsteller sich nicht mit einem Vasari vergleichen läßt und auch ästhetisch und kunsthistorisch an einen Mann wie etwa Bellori und an dessen römische Viten nicht herankommt, so enthält er doch rein stofflich ein so ungeheures Material über die wichtigsten Maler Venedigs und der terra ferma, daß schon aus diesem Grund eine Durcharbeitung von dem besten Kenner venetianischer Malerei von höchstem Werte und Interesse ist. Erst auf Grundlage dieses Materials, das Hadeln in unermüdlicher Arbeit in den Anmerkungen zu den einzelnen Biographien der venetianischen Maler von Ridolfi niedergelegt hat, kann eine neue Geschichte der venetianischen Malerei sich aufbauen. Der zweite kürzlich erschienene Band ist freilich nicht so eminent wichtig, wie der erste, der unter andern die Biographien von Giorgione, Pordenone, Palma, Tizian, Veronese, Bassano enthält. Es finden sich hier in diesem späteren Bande zum größten Teil die kleineren Geister des spaten Cinquecento und der ersten Hälfte des Seicento, einer Periode, in der Venedig selbstverständlich nicht mit Rom und seinem ungeheuren künstlerischen Movimento, aber auch nicht mit Florenz, Mailand, Genua, Neapel konkurrieren konnte. Trotzdem sind auch diese dii minores Pozzoserrato, Montemezzano, Maffeo Verona, die Nachkömmlinge der Großen: Leandro und die andern Bassani, Palma giovane, Domenico Tintoretto u. a. mit überraschender Sorgfalt kommentiert — was um so anerkennenswerter, als hier Vorarbeiten durchaus fehlten. Das einzige Hauptstück in diesem zweiten Bande bildet gleich zu Beginn die große Tintoretto-Biographie, der Hadeln naturgemäß eine besondere Sorgfalt angedeihen ließ und deren Kommentierung als Grundlage für seine zu erwartende große eigene Biographie Tintorettos zu gelten hat. Vorläufig muß man sich mit der sehr schönen Ausgabe der Zeichnungen Tintorettos,

die Hadeln herausgegeben und mit einer sehr feinen und eingehenden Einleitung versehen hat, begnügen (bei P. Cassirer 1924). Ein Literaturverzeichnis und sehr ausgiebige Register schließen das höchst verdienstvolle Werk Hadelns ab.

Von mindestens ebenso großer Wichtigkeit ist die Neuausgabe von Joachim von Sandrarts Teutscher Akademie, die von Dr. A. R. Peltzer besorgt, bei G. Hirth in München erschienen. Es ist eigentümlich genug, daß von diesem ganz einzigartigen Malerwerk in deutscher Sprache, das fortwährend zitiert wird, ob es sich nun um deutsche Maler, wie Grünewald oder Elsheimer, um französische wie Poussin und Claude, um Italiener, wie Guercino oder Sacchi, um Niederländer, wie Pieter van Laer u. a. handelt, bisher noch keine handliche und durchgearbeitete Ausgabe erschienen ist. Für manche Künstler, die heut wieder besonders gefeiert sind, wie etwa für Jan Lys, ist Sandrart die Hauptquelle. Darüber hinaus ist er auch als deutsches Sprach- und Literaturgut von großem Wert. Denn der „Edle von Stockau" Joachim Sandrart ist auch als Autor von entschiedenem Interesse besonders da, wo er aus eigenen Erinnerungen erzählt, von seinen großen langjährigen Reisen in England, den Niederlanden, Frankreich und besonders in Italien und von seinen Erlebnissen mit Künstlern, von denen er einen großen Teil, darunter die berühmtesten der Zeit, kennen gelernt hat. All das schildert er mitunter etwas breit und ruhmredig, aber doch auch wieder sehr anschaulich und kräftig. Es war nun weder notwendig, noch empfehlenswert, das ganze ungeheure Gebäude der „Teutschen Akademie" in extenso abzudrucken, so sehr es gerade in seiner barocken Größe und ausschweifenden Gelehrsamkeit ein typisches Gelehrten-Monument des deutschen 17. Jahrhunderts darstellt (s. darüber die eingehenden Bemerkungen bei Waetzold, Deutsche Kunsthistoriker I, S. 23 ff.). Denn beträchtliche Teile der schweren Folio-Bände sind nur Kompilation verschiedener Autoren: Vasari, Van Mander u. a. — umfangreiche Quellen, die schon 1896 Sponsel (Sandrart, Teutsche Academie kritisch gesichtet) festgelegt hat. Auch ist nur ein bestimmter Teil des kompendiösen Werkes dem gewidmet, das uns vor allem interessiert: den Künstler-Biographien. Es war daher möglich, das gesamte, für uns, d. h. für die Kunstgeschichte wichtige Material in einem einzigen Bande zu bringen, der freilich immer noch samt allen Anmerkungen und Registern an 450 Quartseiten füllt. Eingeleitet wird das Ganze durch den „Lebenslauf und Kunstwerke des woledlen und gestrengen Herrn Joachims von Sandrart auf Stockau usw. — eine Lebensbeschreibung des Autors von dessen „Vettern und Discipeln" zusammengestellt, die in der Original-Ausgabe von 1675 dem großen Teil der Künstlerbiographien angebunden ist. Sie ist daher öfters übersehen worden, obgleich darin — abgesehen von der amüsanten Erzählung — auch eine ganze Menge Künstler- und Bilder-Notizen, so über die „zwölf Stücke für den König in Hispanien", die 1630 von den bedeutendsten Künstlern in Rom bestellt wurden, zu finden sind. Es folgt dann — von Peltzer vorangestellt — das dritte Buch des zweiten Teils: von der hoch- und nieder-Teutschen berühmten Mahler Bildhauer und Baumeister Leben und Lob". Er wird en bloc abgedruckt, um den Zusammenhang zu wahren, obgleich auch hier besonders in den älteren Partien das meiste kompiliert ist. So beruht das I. Kapitel, das mit den Eycks beginnt, auf van Mander, anderes auf Neudörffers Nachrichten (die Sandrart in Handschrift kannte), doch sind auch sehr viele selbständige Zusätze zu verzeichnen (z. B. eine Polemik gegen Vasari über die Priorität des deutschen Holzschnittes), die Peltzer in den Anmerkungen genau angibt. Besonders wichtig sind die ganz selbständigen Aufzeichnungen über Grünewald — Mathis von Aschaffenburg —, in denen Sandrart auch als Kunstkenner im modernen Sinn fungiert, da er in Rom (oder nach Peltzers Vermutung in Castel Gandolfo, wo er den Papst porträtierte) einen Johannes, der unter dem Namen Dürers ging, stilistisch als Grünewald bestimmte. Je mehr man sich der eignen Zeit Sandrarts nähert, desto mehr finden sich naturgemäß die mit Sternchen bezeichneten Absätze und Kapitel, d. h. solche, die von Sandrart nach eigenen Kenntnissen aufgezeichnet sind. Für die Geschichte der frühen Barock-Malerei, besonders auch der Landschaft sind diese Kapitel, in denen Sandrart aus persönlichen Erlebnissen schöpft, äußerst aufschlußreich. Diese Erinnerungen machen auch seine Biographie Claude Lorrains, der als Lothringer übrigens zu dem deutschen Kreis gerechnet wird, so besonders lebendig. Die französischen Künstler — Valentin, Vouet, Poussin usw. — sind in besonderen Kapiteln, aber ebenfalls noch in diesem dritten Buch zusammengefaßt. Unter den vielen Zeitgenossen von Sandrarts Landsleute, die erwähnt werden, sind sicherlich manche recht interessant, die der Bearbeitung noch harren. Peltzer hat hier in seinen Anmerkungen das Menschenmögliche geleistet und ist auch diesen meist so obskuren Dingen mit großer Liebe und mit großer Kenntnis nachgegangen. Aus dem zweiten Buch des zweiten Teils: „von der modernen berühmten italianische Mahlere" usw. sind nur die selbständigen Bruchstücke Sandrarts gegeben, worunter natürlich Dinge, die er selbst erlebt oder gesehen, wiederum die bemerkenswertesten sind. So ist auch seine Stellung zu Caravaggio nicht uninteressant; er ist nicht parteiisch gegen ihn, wie Baglione sondern gehört eher sogar zu dem Kreise der Nachfolger, kennt auch die Bilder Caravaggios schon durch seine Beziehungen zum 'Marches Justinian', dem Gönner Caravaggios. Er hat Caravaggios Spuren sogar

bis Malta verfolgt und zitiert das wenig bekannte Hauptwerk Caravaggios dort, die Enthauptung des Johannes. (Das Gemälde des „ungläubigen Thomas" ist übrigens nicht „verschollen", sondern in mehreren Exemplaren aufgetaucht s. Marangoni Dedalo II 783.) Im allgemeinen sind diese italienischen Biographien von geringerem Interesse, als die des vorhergehenden Teils, da wir in Italien Schriftsteller, wie Bellori und Baldinucci, zur Verfügung haben, die über die großen Barockmaler sehr viel ausführlicher und auch sehr viel kultivierter zu schreiben wußten, als der meist im Anekdotischen bleibende Sandrart.

Wichtig ist es auch, daß die im dritten Teil des Gesamtwerkes versteckten Nachträge (unter dem Titel: Ehren-Gedächtnis... der übrigen Virtuosen) hier abgedruckt und ans Licht gezogen sind. Ebenso, daß aus der 1683 erfolgten lateinischen Ausgabe: Academia picturae eruditae die ergänzten und neu hinzugefügten Biographien ebenfalls in diesem Bande publiziert worden sind. So daß nunmehr das gesamte in der „Teutschen Academie" deutscher und lateinischer Ausgabe vorhandene biographische Material mit Hülfe des sorgfältigen Registers bequem zugänglich ist.

Außer diesen vor allem wichtigen biographischen Kapiteln sind noch abgedruckt: das kurze Endkapitel des ersten Teils der Teutschen Akademie: von der Chinesen Mahlerey, dem Form- oder Holzschneiden und der schwarzen Kunst in Kupfer, sowie (aus dem zweiten Teil) der Abschnitt über Kunst- und Schatzkammern hoher Potentaten usw.", in dem z. T. allerdings auf Grund fremder Quellen die Sammlungen in Wien, in der Münchener Residenz, in Berlin, in Heidelberg, Basel, Zürich usw. beschrieben werden, am Schluß auch seine eigne Sammlung, die besonders an Handzeichnungen (ein Teil davon scheint nach Erlangen gekommen zu sein) reich war.

Zu diesen Zeichnungen im Sandrartschen Besitz gehörten auch Porträts von Künstlern — ein Teil der Künstler-Porträts, die Sandrart in seiner Teutschen Academie dem Beispiel Vasaris folgend gibt, sind Stiche nach solchen Zeichnungen. Es ist nun Peltzer gelungen, einen beträchtlichen Teil dieser Vorlagen in der Münchener Staatsbibliothek aufzufinden, die er — da der Sandrart-Band schon im Druck war, in seinen Sandrart-Studien (Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N. F. II $^1/_2$) publiziert. Es sind höchst interessante Porträts darunter, so das von Grünewald mit dem bärtigen Kopf, das einzige Porträt von Claude Lorrain, das existiert, eine sehr lebendige Zeichnung von Pieter van Laar von Sandrart selbst in dreiviertel Figur und viele andere, die für die Künstler-Ikonographie wichtig sind. Auch das Inventar der Kunstsammlung Sandrarts nach seinem Tode mit den Schätzungswerten ist in diesen Sandrart-Studien Peltzers abgedruckt.

Die Kunstwissenschaft muß dem Herausgeber für die opferwillige Mühe, die er der Bearbeitung des für uns so unentbehrlichen „ersten deutschen Kunsthistorikers" zugewendet hat, aufs äußerste verpflichtet sein.

M. Nugent: Note e impressioni alla mostra del Seicento.

Die Mostra della Pittura Italiana del Seicento e Settecento, die im Frühling 1922 zu Florenz mit großem Gepränge eröffnet wurde, hatte ihre großen und unvergleichlichen Verdienste, da hier zum ersten Mal der sehr groß angelegte Versuch gemacht wurde, die noch in weiten Strecken ganz unbekannte Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts in Italien durch eine Zusammenstellung alles Erreichbaren zu erhellen. Tatsächlich sind auch dadurch unendlich viele Werke bedeutenden Charakters ans Licht gezogen worden, die vorher versteckt in Provinzialsammlungen und -kirchen ihr Leben fristeten. Es ist das Augenmerk vieler auf ganze Schulen gelenkt worden, die bisher nur Spezialisten und auch diese zum Teil noch recht dürftig kannten. Es darf auch nicht vergessen werden, dankbar anzuerkennen, daß hier zum ersten Mal die Werke des großen Caravaggio neben einander zu studieren und zu bewundern waren. Freilich wurde auch des Guten und leider auch des Schlechten allzuviel geboten. Manche Perioden und Schulen, z. B. die bolognesisch-akademische, waren zu gering vertreten, anderes, besonders das späte Achtzehnte, das italienische Rokoko, trat allzu breit auf. Es fehlte — wie es bei der geringen Kenntnis des ungeheuren Stoffes nur natürlich war — an kritischer Sichtung und so waren denn auch die dubiosen oder falschen Attributionen überaus zahlreich. So viel auch die Mostra Anlaß zu Einzelstudien gab, der Versuch einer kunstkritischen Durcharbeitung des gesamten Stoffes wurde meines Wissens nicht gemacht. Denn auch das große Bilderwerk der Ausstellung von Dami und Tarchiani mit seiner ausgezeichneten Bibliographie genügt nicht wissenschaftlichen Ansprüchen. Man kann das auch nicht von den Notizen behaupten, die Margherita Nugent in dem stattlichen Bande ihrer note e impressioni alla mostra (Sancasciano 1925) gesammelt hat. Sie sind „senza nessuna pretesa" und so sollen sie auch hier mit ihrem klaren Druck und ausgezeichneten Abbildungen nur als ein „ricordo" an jene große Bilderschau gewertet werden. Eine wissenschaftliche Kritik im einzelnen würde ein neues Buch verlangen.

Hans Posse: Andrea Sacchi (Seemann 1925).

Das Florentiner kunsthistorische Institut und seine Leitung kann sich dazu beglückwünschen, als ersten Band der neuen Folge seiner „Italienischen Forschungen" diese grundlegende und erschöpfende Arbeit Posses gewonnen zu haben. Langjährige kunstkritische, aber auch archivalische Studien, die schon viele Jahre vor dem Kriege begannen, haben sich hier zu einem Werke kristallisiert, das Andrea Sacchi — diesen trotz seiner außerordentlichen Bedeutung für die Malerei des Seicento merkwürdig unbekannten Künstler — nach allen Richtungen hin erfaßt, zugleich aber über das rein Monographische weit hinausreicht. Denn Posse geht nicht nur ins Breite, häuft nicht nur bisher unbekanntes Material, gleichgültig, wie es sei, so scharf und genau er auch jeden Winkel kennt; durch eine außerordentliche Intensität in der Deutung alles Kunstbiographischen und in der Einstellung jedes einzelnen Momentes in den großen Zusammenhang gelingt es ihm, nicht nur einen „Beitrag zur Geschichte der klassizistischen Bewegung im Barock" zu liefern (wie der fast zu bescheidene Untertitel des Buches lautet), sondern mehr als das: die Hauptströmungen der Seicento-Malerei in ihren schroffen Kontrasten und in ihren durch Zeitstil gebundenen Gemeinsamheiten vor uns entstehen zu lassen. In einem solchen Buche ist ganz ohne jede Aufmachung und theoretischen Firlefanz einfach durch die Arbeit selbst, jener (es scheint, ziemlich überflüssiger) Streit entschieden, was wichtiger sei: partikulare Begabung oder immanente Stilentfaltung, Kunstgeschichte mit oder ohne Namen. Denn Posse weiß dem Persönlichen, Individuellen durchaus gerecht zu werden. Es ist überraschend, wie — ohne jede schriftstellerische Anstrengung — der ganz persönliche Umriß Sacchis sich im Laufe der Darstellung immer plastischer herausgestaltet: dieses vornehm-überlegenen, zurückhaltenden Geistes voll starken Intellektes, daher auch mit Vorliebe theoretisierend, schwerflüssig, langsam arbeitend, sein Temperament bändigend und in strenger Zucht haltend — vor allem im Künstlerischen; der daher leicht sarkastisch und scharf gegen alle scheinbaren Auswüchse des Subjektivismus wird, die er in seiner nächsten Umgebung und gerade in dieser Epoche des entfesselten Barocks wuchern sieht. Das exzellente Porträt seines Schülers Maratta bestärkt diesen Eindruck, den man aus Posses Darstellung erhält, ebenso wie Sacchis kunsttheoretische Diskussionen, über die uns berichtet wird.

Und nun geschieht es, daß aus diesem Einzel- und Spezial-*Individuum* ein ganz bestimmter Künstler-*Typus* herausspringt — ein Typus, der wohl auch in andern Zeiten begegnet, man könnte etwa in unseren Zeiten an Degas denken — der aber gerade in das dogmatisch Ernste und Strenge, auch gern Rationalisierende des XVII. Jahrhunderts wie gebannt erscheint. Nicolas Poussins sicherlich höheres und weitumfassenderes Ingenium wird auch für den, der die weiten Horizonte, wie die selbstgewollten Bedingtheiten dieses überragenden Künstlers schon, so weit es möglich, für sich abgesteckt zu haben glaubte, durch die Nebeneinanderstellung Sacchis, seines Parallelspielers in Rom, verständlicher. Denn die Persönlichkeit Sacchis, die hier zum ersten Mal historisch tief und richtig gesehen erscheint, gehört auch in den gleichen Typen-Kreis, wie die Poussins. Hier zeigt es sich, wie wenig oft das Nationalistische, das zu starke Betonen der Stammes-Unterschiede, fähig ist, wirklich künstlerische Unterschiede, besonders bei Typen-Verwandten, die dem gleichen Kreise angehören, aufzudecken. Sacchi ist mindestens ebenso theoretisch wie Poussin, und im Grunde noch rationalistischer — Eigenschaften, die man gern für typisch französisch ansieht. Posse weist eingehend nach, wie genau überlegt, bis in jede Bewegung hinein ausgeklügelt jede Figur und die gesamte Figuration fast aller und besonders der Spätbilder Sacchis ist. Es ist sogar ein ausgesprochen „akademischer" Zug darin (wobei man es sich abgewöhnen sollte „akademisch", — ebenso wie in einer andern Schicht „theatralisch" — stets als Mißwort zu gebrauchen); Zeichnungen, wie die Studienblätter aus Windsor, die Posse S. 88 abbildet, könnten durchaus im Kreise der französischen Akademie des späteren XVII. entstanden sein. Man kann sogar einen bestimmten Einfluß Sacchis gerade auf die französische Malerei nachweisen, der meines Wissens bisher übersehen ist und sogar bei einem ihrer — abgesehen von Poussin — wichtigsten und charakteristischsten Künstler. Denn ich glaube, daß gewisse Kompositionen von Lesueur direkt auf Sacchis berühmtes Werk im Palazzo Barberini die „Divina Sapienza" zurückgehen. Es handelt sich um die bekannten Dekorationen Lesueurs für das Hotel Lambert, besonders die Musendarstellungen, die auch in den Typen Verwandtschaft zeigen. Die ganze lockere Anordnung, die zeichnerische Art und der feine Colorismus lassen an Sacchi — Raffael gesehen durch Sacchi — denken. Nun war Lesueur niemals in Rom (fast der einzige unter den bedeutenden französischen Malern der Zeit). Aber eine (vielleicht eigenhändige oder unter Aufsicht des Malers gemachte Kopie der Divina Sapienza kam als Geschenk des Cardinal Barberini an Richelieu nach Frankreich (s. Posse S. 49). So konnte Sacchi direkt auf die französische Malerei Einfluß gewinnen — während Poussins Einwirkung auf seine Landsleute zunächst gar nicht so groß war, wie man es sich manchmal vorstellt.

Aus dem für sich bestehenden Individuum Sacchi, aus der Typenreihe, der Gruppe, zu der Poussin,

Sacchi und andere Künstler (aber auch zweifellos Leute anderen Berufes Philosophen, Religiöse usw.) gehören, entwickelt sich als Letztes die *stilistische Strömung* (das in letzter Zeit etwas viel mißbrauchte „Kunstwollen" Alois Rieges). In diese tauchen die Individuen und Typen ein, sind mitschöpferisch in ihr tätig und geben ihr die ganz besondere und von jeder andern Strömung ähnlicher Art unterschiedene Prägung und Färbung. So braucht das Partikulare des künstlerischen Individuums und das bis zu einem gewissen Grade Autonome des Kunst-Stils sich durchaus nicht gegenseitig aufzuheben — es kommt nur darauf an, daß es der Historiker versteht, durch eingehendste Betrachtung des Einzelnen das Allgemeine, wie von selbst, heraus zu arbeiten. Man kann Posse vielleicht in ein paar vereinzelten Fällen von Attributionen an Sacchi nur zögernd Gefolgschaft leisten (so scheint mir z. B. die Ruhe auf der Flucht in Dresden in der ganzen Stimmung, wenn auch nicht in den Farben, so auffallend poussinesk — ganz abgesehen von der doch sehr auffälligen Übereinstimmung der kreuztragenden Engel in den Lüften mit der Version eines Poussinschen Themas in Dulwich — daß ich mir das Bild in der ganz frühen Zeit Sacchis schwer denken kann, es sei denn, Poussin wäre in diesem Maße von Sacchi abhängig). Aber so gut wie nie scheint es möglich oder nötig, den Posseschen Einzel-Analysen der Sacchischen Kompositionen nach ihrem genetischen Gehalt hin etwas abzustreichen oder zuzufügen. Aus der Summe dieser Einzel-Analysen kommt dann jene Grundstimmung Sacchischer Kunst zu Tage, die mit gleichen Tendenzen anderer Künstler verbunden, jene ganz bestimmte und besondere Strömung ergibt, die für das XVII. Jahrhundert so außerordentlich charakteristisch ist; freilich tritt sie neben der gelösten, bewegten, illusionistischen Richtung des Bildhauers Bernini, des Malers Pietro da Cortona, des Architekten Borromini, neben den Deckenquadraturisten Pozzo, Gaulli usw. in der Anschauung des Publikums so zurück, daß man den Ausdruck „barocco", der eigentlich nur für diese formgelockerte Richtung geprägt ist und gilt, ohne weiteres auf das ganze Jahrhundert überträgt und von dem „Jahrhundert des Barock" spricht. Jene strenge Richtung aber wird daneben weniger beachtet, ihre Anhänger werden als Spätlinge, „Retardatäre" charakterisiert und selbst Wölfflin, dem diese Art Kunst eigentlich recht genehm ist, hat Nic. Poussin doch irgendwie als eine Art Rückständigen angesehen, mit dem er in der Kunst des Barocks nichts recht anzufangen weiß. Und doch ist die Kunst Poussins, ist die Kunst Sacchis vollberechtigt im Getriebe der Seicento-Malerei. Es ist die strenge Richtung — mag man sie nun klassizierend oder akademisch nennen — die der barocken in fast dramatischem Kampf gegenübersteht und die, wenn auch konservativ und retrospektiv, doch alles andere, als „unmodern" ist, ja die sogar die Keime neuer Entwicklung in sich birgt und schließlich den Sieg über das „Barocke" davonträgt. War das für die Stellung des Franco-Römers Nic. Poussin schon einigermaßen klar, so ist es nun auch für den Vollrömer Sacchi bewiesen — auch er ist ein Repräsentant dieser großen künstlerischen Gesinnung und Richtung. Dies dargelegt zu haben, ist nicht das geringste Verdienst des Posseschen Buches.

Es ist aber nun nicht so, daß die Gesinnungsdifferenzen auch so konträrer Gruppen, wie Poussin, Sacchi auf der einen, Cortona, Bernini auf der andern Seite zu starren Schematismen führen müssen. Jede Gruppe nimmt von der andern, wird durch sie bei aller Gegensätzlichkeit irgendwie angezogen. Der Klassizismus des 17. Jahrhunderts ist nicht der gleiche, wie der in der Zeit der französischen Revolution und der Romantiker, es ist ein durch das Barock gefärbter, belebter Klassizismus und daher kommen trotz der prinzipiellen und Temperaments-Unterschiede die Gemeinsamkeiten, die Cortona und Sacchi, Poussin und Bernini unverkennbar als Angehörige der gleichen Epoche erkennen lassen. Sacchi ist keineswegs Klassizist pur sang, ebensowenig wie Poussin, ja nicht einmal reiner Raffaelist. Posse zeigt sehr fein, wie viele Elemente auf Sacchi einwirken, die durchaus nicht klassizierend waren: vor allem Barocci, der schon auf die vorhergehende Generation Cigoli u. a. durch seine neue Interpretation Correggios auf raffaelesker Grundlage so entscheidenden Einfluß gewann; dann aber — noch erstaunlicher — der Diabolus für alle Klassizisten Caravaggio (für dessen Spätstil übrigens auch gerade der hohe, fast leergelassene Raum oberhalb der Figuren charakteristisch ist, wie bei Sacchis Tod der H. Anna) und schließlich die Nord-Italiener, vor allem erneut Correggio selbst. Unter den unmittelbaren Vorgängen gehört vor allem Lodovico Carracci in diese Reihe, dem Posse eine viel größere Gerechtigkeit angedeihen läßt, als üblich, und dessen Einfluß auch auf den Römer Sacchi er unmittelbar nachweist; er ist fast noch stärker, als der von Sacchis direktem Lehrer Albani, der mehr auf seine Jugendarbeiten wirkt. Aber über alle diese verschiedenen Einflüsse hinweg dringt doch Sacchis wesentliche Gesinnung, die fest in jener Liebe für durchseelte Form, für die psychologische Geste, für die Einheit der Zeit und des Raums verankert ist, die in den Werken Raffaels, Annibales und Sacchis großem Zeitgenossen Nic. Poussin sich auswirkt. So gewinnt man aus Posses Darstellung des Lebens und der Werke Andrea Sacchis eine klarere Vorstellung der gestaltenden Kräfte des ganzen Jahrhunderts, als sie bisher möglich war.

Werner Weisbach, Die Kunst des Barock (Propyläen-Verlag, 1924).

Wie bei allen Bänden der Propyläen-Kunstgeschichte, von dem der vorliegende der XI. Band ist, ist das Hauptgewicht auf das Illustrations-Material, nicht so sehr auf die Darstellung, die nur eine Einleitung bildet, gelegt. Nimmt man dieses Einleitungsprinzip, das in den letzten Zeiten etwas allzu sehr beliebt war, als gegeben hin, so muß man sagen, daß die nicht leichte, weil unendlich vielfältige Aufgabe von Weisbach mit großer Sicherheit und sehr viel Geschmack gelöst worden ist. Die über vierhundert Abbildungen bringen fast nur Wertvolles und in irgend einer Weise Aufhellendes und sind mit großer Mühe und Sorgfalt ausgesucht, so daß nicht nur das bekannte Material gegeben wird, das man überall sieht. In der Gesamtanlage kann man etwas bedauern, woran aber nicht der Autor Schuld hat, sondern die Einteilung der Propyläen-Kunstgeschichte. Es wird nämlich der Barock in allen Ländern behandelt: Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland mit Ausschluß der Niederlande, die einen besonderen Band bilden. Aber man hätte auch diesen Band in die Hände des gleichen Bearbeiters legen sollen, wie den Barock-Band. Will man den Barock als europäischen Stil behandeln — und daß es geht und mehr als das notwendig ist — zeigt der vorliegende Band, so kann man nicht Rubens und auch nicht Rembrandt auslassen, die nehmend und gebend so vielfältig mit den künstlerischen Tendenzen des übrigen Europas verknüpft sind. Auch die holländische Architektur, die flämische Plastik müssen im Zusammenhang des Europäischen behandelt werden. Bei dem Rollwerk — denn Weisbach geht auch auf dieses wichtige Element des barocken oder frühbarocken Stils vernünftigerweise ein — konnte man sich nicht nur auf Fontainebleau beschränken, wohin es durch Rosso kam, sondern mußte auch der ungeheuren Verbreitung, die es in den Niederlanden nahm (und von da aus dann in Deutschland) gedenken. Eine solche vergleichende Kunstgeschichte des Barocks in Europa wäre von besonderem Interesse — auch für Probleme der Malerei: man denke etwa an die Aufhellung der Palette in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts, die in allen Ländern einsetzt oder an die Verbreitung des Helldunkels. Aber es ist auch in dem enger gesteckten Rahmen sehr wichtig und interessant, Bauten von Borromini und Fischer von Erlach, Statuen von Bernini, Puget, Permoser, Malereien von Baciccio und von Maulpertsch nebeneinander zu sehen, Caravaggio und Ribalta. Es ist ganz selbstverständlich, daß man bei manchen Gebieten persönliche Wünsche der Erweiterung hat: so hätte die deutsche Skulptur des 17. Jahrhunderts etwas mehr berücksichtigt werden können, von der sehr interessanten Epitaphien-Kunst, die besonders im nördlichen Mitteldeutschland blühte, aber nach Holland und sogar nach Venedig ihre Kreise zieht, hätte ein oder das andere Beispiel gegeben werden können, bei der französischen Malerei ist allzu viel gespart worden: Lesueur und Bourdon sind qualitativ-historisch sicherlich bedeutender, als etwa die Genueser Ansaldo und de Ferrari (die erst durch die „Mostra" in Florenz ans Licht gebracht wurden), und sind überhaupt nicht vertreten. Und so noch hier und da manches — was aber den Kern des Ganzen nicht berührt. — Die Einleitung geht den vielen und schweren Problemen, die eine Darstellung der „Barock"-Kunst (incl. der klassizistischen Strömung) auch heute noch im einzelnen, wie im ganzen bietet, nirgends aus dem Wege. Man kennt Weisbachs Stellung zu den Fragen aus seinem wichtigen Werk „Barock als Kunst der Gegenreformation". Auch hier ist es zu Grunde gelegt und — wie man sich auch zum Prinzipiellen stellen mag — durch den großen europäischen Horizont, wie mir scheint, in der Problemstellung noch erweitert und vertieft.

Walter Friedlaender (Freiburg i. Br.)

NEUERE FRANZÖSISCHE LITERATUR

1. M. Labande, Le Palais des Papes et les monuments d'Avignon au XIVe siècle, Marseille, F Detaille, 2 vol. in-fol, 29 pl. dont 4 en couleurs et nombreuses figures.

Bien que l'histoire du Palais des Papes d'Avignon ait fait l'objet de nombreuses études, nous attendions toujours un ouvrage d'ensemble digne de ce monument. Il nous a enfin été donné par M. Labande, qui a repris les travaux commencés jadis par M. Robert André-Michel, tué à la guerre, les a amplifiés, approfondis, et en a tiré deux gros volumes abondamment illustrés.

Ancien archiviste de Vaucluse, archéologue et historien d'art réputé, M. Labande établit avec une précision absolue l'histoire des palais de Jean XXII, de Benoît XII, de Clément VI et de leurs successeurs, puis décrit l'architecture du Palais, le système défensif et les sculptures. Le tome II est consacré à l'étude des peintures, aux vicissitudes du Palais depuis le départ des Papes jusqu'à nos jours, et aux monuments de Villeneuve-lès-Avignon. Ces deux magnifiques volumes répondent à tout ce que l'on pouvait attendre, et de la beauté du monument que restaure avec tant de soin l'inspecteur général Nodet, et de la science de l'auteur.

2. G.-K. Loukomski. L'Oeuvre d'André Palladio, les villas des Doges de Venise. 80 planches, avec une introduction et des notes, Editions Albert Morancé, Paris.

Dans son très bel ouvrage sur Palladio, M. Loukomski a écarté délibérément les grandes oeuvres, si connues, tant de fois reproduites, pour s'attacher aux villas des doges de Venise que ceux-ci avaient fait construire dans la campagne.

Ce sont peut-être dans ces oeuvres de petite envergure que nous trouvons l'expression la plus achevée en même temps que le témoignege le plus sûr de l'art de bâtir de ce grand architecte.

Les palais qu'il fit construire à Vicence sont difficiles à voir étant donné leurs situations en d'étroites ruelles, les églises de Venise ne lui sont redevables que de leurs seules façades. Les villas, au contraire, éparses à l'entour des petites villes de l'Italie du nord: Bassano, Thiene, Udine, situées en pleine campagne, sont bien visibles, on peut à l'aise jouir du jeu des masses, de la netteté des profils.

Elles sont plus simples que les grands monuments, de là plus parfaites et, les étudiant, on comprend mal le discrédit qui jusqu'ici semblait accabler cette partie la plus réussie de l'oeuvre du maître.

Palladio a conservé la tradition des maisons de campagne à arcades qui étaient de rigueur dans l'Italie du nord. Il avait fait ses études pratiques auprès de l'architecte Trissino, et la villa de Lonedo témoigne de l'influence qu'il en reçut. C'est cette influence qui donne un caractère particulier à ce qu'on peut appeler le premier type des villas d'Andréa Palladio; type villa-château où se retrouvent les mêmes trois arcs flanqués de tours, motif d'une belle simplicité que l'on retrouve encore dans les villas de Finale, Bertesina, Poiana Maggiore, Montecchio, Precalcino.

Après le séjour de Palladio à Rome, un changement important apparaît dans ses conceptions architecturales. Les arcs sont presque abandonnés au profit des colonnes, à nombre variable, et qui deviennent l'élément décoratif par excellence. C'est à cette période que sont dues les villas Capra, Fosycari, Cornaro, Emo, Barbara. C'est le type de la villa-temple qui se retrouve dans onze villas, ainsi que dans la loggia Valmarana.

Une troisième manière apparaît aux alentours de 1565—1570, la villa-palais, caractérisée par deux étages à colonnades, qui marque une sensible décadence. A ce dernier type se rattachent les villas de Piombino Deve, Montagnana, Angarano.

Ces trois types ne sont que des variantes autour d'une idée génératrice qui reste toujours la même. Les vestibules vastes, les salles centrales, les loggias et les escaliers sont à peu près partout les mêmes.

Malheureusement bien peu de ces villas ont été exécutées telles que les avaient concues Palladio. C'est donc plutôt par les plans qu'il faut les juger que sur elles-mêmes, tant on y a fait de changements, soit addition, soit suppression.

Les plus complèes sont les villas Badoer, à Fratta Polesine, et Emo, à Fanzolo. Presque toutes furent décorées à fresques par Véronèse et ses élèves, et pour la sculpture par Vittoria.

Ces oeuvres eurent une énorme influence, qui se fit sentir, non seulement au XVIIème et au XVIIIème siècle, mais aussi fort avant dans le XIXème.

Cet ouvrage est présenté d'une façon très moderne: une courte et substantielle préface, et une notice sur chacune des oeuvres reproduites.

Livres récemment parus: M. Bulard, Exploration archéologique de Délos. Description des revêtements peints à sujets religieux. E. de Boccard édit. Paris.
J. Charbonneaux, Fouilles de Delphes. Topographie et architecture. La Tholos. E. de Boccard édit. Paris.
J. Charbonneaux, Sanctuaire d'Athéna Pronoia, relevés et restaurations. E. de Boccard édit. Paris.
R. de Lasteyrie L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique. Fascicule 3. A. Picard.

Marie Dormoy

La sculpture française du moye-âge et de la Renaissance, par Marcel Aubert. G. Vanoest, Paris. 64 planches.

L'art français a été tenu jusqu'ici dans une étonnante disgrâce. Pandant tout le cours du XIXème s., les historiens d'art, les archéologues étaient attirés presque uniquement par l'Italie, et semblaient ignorer, — ou oublier — que l'art français était, lui aussi, existant. La bibliographie que donne M.Marcel Aubert en est la meilleure preuve. La majeure partie des ouvrages consacrés à l'art de France ne datent que de l'après guerre. Avant, sauf quelques monographies, il fallait se référer aux articles de l'Histoire de l'art d'André Michel, à quelques études éparses, soit dans les Monuments de Piot, soit dans la Gazette des Beaux Arts.

En ce qui concerne la sculpture, M. Marcel Aubert a heureusement comblé cette lacune, en expliquant, d'une façon à la fois concise et claire, et avec l'intelligente érudition qu'on lui connaît, l'évolution de la sculpture française, depuis les origines, jusqu'au XVIIème s., c'est-à-dire la période classique.

Au début, la sculpture française n'était qu'une imitations des ivoires ou des ouvrages d'orfèvreries. La première école qui se forme en Languedoc et en Provence, n'est qu'une imitation des oeuvres romaines conservées ou retrouvées dans la région. Bientôt, une autre école Languedocienne, plus vivante, apparaît, qui s'étend presque jusqu'au sud de la Loire. La Bourgogne s'éveille, elle aussi, avec, comme centre, Cluny et Vézelay. Elle se montre plus riche, plus somptueuse que sa rivale. L'Auvergne ne tarde pas à prendre part au mouvement, tandis que la Provence, plus tardive, mais aussi plus affinée, produit Saint Gilles du Gard et Arles. La Normandie reçoit l'influence de L'Irlande. Et toutes ces écoles provinciales semblent n'avoir été que les annonciatrices de l'admirable éclosion de l'école de l'Ile de France, dont St. Denis, Chartres, puis plus tard Amiens et Reims, seront le plein épanouissement.

Dès le XIVème s. se marque une légère décadence. Toutefois l'art médiéval reste vivace jusqu'au XVIème s., grâce à l'école troyenne. Ensuite il se transforme sur les bords de la Loire avec Michel Colombe, l'annonciateur de la Renaissance. Et cette renaissance, elle est bien plus française qu'italienne, et bien plus influencée par les médiévaux de Reims ou de Paris que par les Florentins ou les Romains. Pour finier, M. Marcel Aubert indique les caractères généraux de l'oeuvre de Ligier Richier, de Pierre Bontems, de Germain Pilon.

Une documentation admirablement choisie permettra de se rendre compte, mieux encore que par des textes, de l'évolution si miraculeuse de notre art français.

A.-G. Perret, par Paul Jamot, conservateur-adjoint au musée du Louvre, 48 planches. G. Vanoest, Paris.

Ami et admirateur d'Auguste Perret, M. Paul Jamot, dans un ouvrage qui aura sa place aussi bien dans les bibliothèques publiques que dans celle d'un amateur, étudie, avec clairvoyance et sagacité, les oeuvres de ce maître architecte qui se succ dèrent depuis cette date décisive pour l'histoire de l'architecture: théâtre des Champs Elysées, églises du Raincy et de Montmagny, théâtre de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs, tour d'orientation de Grenoble, jusqu'à l'admirable projet présenté au concours pour l'église Jeanne d'Arc, qui aurait pu, si les jurès avaient su en comprendre la valeur, doter Paris d'un monument à la fois simple et grandiose.

Auguste Perret aime à résumer ses préceptes dans une formule saisissante, empruntée à Fénelon: „Il ne faut pas admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement; mais, visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice".

L'oeuvre d'Auguste Perret a été étudiée dans un trop grand nombre de brochures et de revues pour que nous y revenions ici. La bibliographie scrupuleusement établie par M. Paul Jamot en fait foi. Mais ce qui donne un intérêt tout particulier à ce volume consacré à l'ensemble de son oeuvre, est que M. Paul Jamot établi clairement qu'Auguste Perret est le véritable créateur de l'architecture en béton armé; que ce matérial, jusqu' alors uniquement réservé à des ponts, des usines, des travaux d'art, est, grâce à lui, devenu un moyen architectural; que la maison de la rue Franklin, datant de 1903, et le garage de la rue de Ponthieu, datant de 1905, sont des monuments qui marqueront dans l'histoire de l'architecture, comme étant édifiés avec un matérial nouveau, employé selon une formule nouvelle.

Marie Dormoy

NEUERE POLNISCHE LITERATUR

Prof. Dr. Feliks Kopera: Dzieje malarstwa w Polsce. T. I. Sredniowieczne malarstwo w Polsce. 250 S., 211 Abb., 24 Tafeln. T. II. Malarstwo w Polsce od XVI—XVIII w. 345 S., 313 Abb., 52 Tafeln. Kraków 1925, Verlag „Drukarnia Narodowa".

Die langerwartete und vermißte, erste zusammenfassende „Geschichte der Malerei in Polen" von F. Kopera, Direktor des National-Museums zu Krakau, erschien eben in 2 starken Bänden, welche die Zeit vom XI. bis zum XVIII. Jahrh. umfassen. Der dritte und letzte Band soll noch in diesem Jahre erscheinen. Ein ungeheures Stück Arbeit liegt in diesem Buche, eine zwanzigjährige Sammeltätigkeit spiegelt sich darin wieder. Man muß immerhin den Mut des Verfassers bewundern, welcher sich als erster an solch ein gewaltiges Unternehmen wagte, obwohl die Inventarisation der Denkmäler und die monographischen Vorarbeiten erst in den Anfängen stecken. Schon das Zusammenbringen von über 600 Platten in den denkbar ungünstigsten wirtschaftlichen und Kommunikationsverhältnissen war an sich eine außergewöhnliche Leistung. Das Ausfindigmachen eines Verlegers für eine so kostspielige Publikation war auch keine leichte Sache. Und doch fand sich ein Verleger, der keine noch so große Kosten scheute, um das Buch würdig auszustatten. So stellt sich das Werk äußerlich sehr stattlich

dar: handliches Format, gutes Papier, 600 größtenteils scharfe Abbildungen in Farbendruck, Rotogravur und Zinkätzung, bringen dem Verlage „Drukarnia Narodowa" Ehre. Nur an der Korrektur wäre viel auszusetzen; es wimmelt leider von Druckfehlern.

Wenn wir uns aber in den Inhalt vertiefen, so steigen im objektivsten Leser vielfache Bedenken gegen die Ausführungen des Verfassers. Man kann das Buch nicht anders klassifizieren, als ein langes „beschreibendes Verzeichnis" nicht nur der in Polen im Laufe der Jahrhunderte ausgeführten Malereien, Miniaturen und Graphiken, sondern auch solcher, die nachträglich, manchmal Jahrhunderte nach ihrer Entstehung, importiert worden sind und somit zum fremden Kunstgut gehören. Zwar sagt der Titel ausdrücklich, es sei die „Geschichte der Malerei in Polen" und nicht der polnischen Malerei, doch führen die zu weit gehenden Lizenzen zu einer Verzerrung des wahren Sachverhaltes und könnten in dem Laien falsche Vorstellungen erwecken. Es ist also, wie gesagt, keine Geschichte der Malerei in Polen in diesem Sinne, wie es Dehios Meisterwerk „Geschichte der deutschen Kunst" ist, sondern eine ungefähr chronologisch und technisch, nicht territorial geordnete Inventarisation der in verschiedenen Maltechniken ausgeführten Kunstwerke. Die kleinpolnischen, speziell Krakauer, Denkmäler treten stark hervor zugunsten anderer, dürftiger vertretener Gebiete, auch werden die Ausland-, Provinz- und Privatsammlungen nur im geringen Maße durchforscht und ausgenutzt. Die Wertung der weitschweifig beschriebenen und ziemlich wahllos abgebildeten Objekte ist sehr subjektiv: so wird z. B. eine letztrangige Replik einer böhmischen Gnadenmadonna des XIV. Jahrh. über alle Maßen gelobt, zweimal (Abb. 123, Taf. XIII), dafür die reizenden Graudenzer Marienbilder (jetzt in Marienburg), das schönste, was Polen an Malereien im Mittelalter hervorbrachte, überhaupt nicht abgebildet und kurz übergangen. Es wird nur kurz auf Ehrenbergs „Kunst im Deutschordenslande" verwiesen. Solcher Beispiele könnte man mehrere zitieren. Die Stilkritik ist oberflächlich, die Zuschreibungen meistens ungenügend begründet. Manche Parallele erweckt Befremden: so sieht der Verfasser in der einzigartig in ihrer Originalität dastehenden Madonna mit den Heiligen Jakob und Matthäus aus Tuchów im Krak. Nationalmuseum, um 1460) die Einwirkung Lochners, was sehr zu bezweifeln ist.

Die gedruckte polnische einschlägige Literatur wird herangezogen, aber die Ergebnisse werden nicht immer im Sinne der Autoren verwertet. Stilistische und zeitliche Urteile anderer werden angenommen und willkürlich verschiedenen Denkmälergruppen angeklebt, was zu manchem Widerspruche führt. Hat der Verfasser eine hervorragendere Künstlerpersönlichkeit gefunden, wie z. B. den Cisterzienser Stanislaus von Mogiła bei Krakau († um 1540), als Maler und vor allem viel begehrter Miniator des Hofes und der Kirchenfürsten beglaubigt, so schreibt er ihm all die schönsten illuminierten Codices aus den Jahren 1496—1540, ohne jede Rücksicht auf die stilistischen Verschiedenheiten, z. B. so wesensfremde Sachen, wie der Codex des Balthasar Behem (publiziert von Bruno Bucher) in der Jagell. Bibl. und das Gebetbuch der Königin von Polen, Bona Sforza, in der Bodleiana.

Übrigens ist dem Verfasser sehr zu danken, daß er die schönsten Seiten aus den wirklich hervorragenden polnischen Renaissancecodices, oft zum ersten Male, reproduziert (vgl. z. B. Band II. S. 1—34, Abb. 1—39). Dasselbe gilt von den zum ersten Mal reproduzierten Wandmalereien aus Czchów (XIV. Jahr.), von der schönen Kreuzigung aus Korzenna und einem sehr interessanten, künstlerisch hochstehenden Triptychon aus Olkusz, dem Werk eines Adam von Lublin, welcher in Krakau um 1496 arbeitete. Sehr zu begrüßen ist die Publikation der polnisch-ruthenischen Wandmalereien des XV. Jahrh. (in Sandomierz, Kathedrale), Lublin an verschiedenen Orten, Krakau (hl. Kreuzkapelle am Wawel)], welch umfangreiche Zyklen ikonographisch von dem Athoskanon abweichen, vom hohen Können ihrer Schöpfer zeugen und eine reizvolle Kombination der östlichen und westlichen Elemente am slavischen Boden demonstrieren. Im zweiten Bande sind auch die in Polen entstandenen Werke Hans Süß' von Kulmbach und seiner Schule sowie die Hans Dürers zusammengestellt und abgebildet. Im XVII. Jahrh. ragen die Werke Tommaso Dollabellas, eines in Polen akklimatisierten Venezianers, die Graphik Jeremias Falcks und am ausgehenden Jahrhundert die Kunst der beiden Brüder Lubieniecki besonders hervor.

Zusammenfassend: Es werden keine Richtlinien der Entwicklung gezogen, da dem Verfasser der scharfe, synthetische Blick von oben abgeht und äußere Scheinähnlichkeit für innere Stilverwandtschaft angenommen wird. Mit allen diesen Fehlern, welche teilweise infolge der Bearbeitung eines Riesenstoffes durch einen Menschen, ohne nötige Vorarbeiten, zustandegekommen sind, ist doch das Buch für jeden polnischen, aber auch fremden, Kunsthistoriker unentbehrlich, da es das einzige ist. Es ist Rohmaterial für eine zu schreibende Geschichte der polnischen Malerei und füllt inzwischen eine Lücke in der Kunstgeschichte aus. Speziell den deutschen Kunstgelehrten wird das Buch von großem Nutzen sein, da außer den vielen deutschen, importierten Kunstwerken auch eine Menge solcher abgebildet ist, welche von deutschen Einwirkungen im XV. und XVI. Jahrh. Zeugnis ablegen.

Dr. Józef Piotrowski: Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracji i nowych odkryć. Lwów 1925. 45 S., 65 Abb.

Der Lemberger Konservator, Dr. Piotrowski, veröffentlicht ein kleines, sehr chaotisch geschriebenes und mit Gelehrsamkeit vollgepfropftes Büchlein über „Die armenische Kathedrale in Lemberg im Lichte der Restaurierung und der letzten Entdeckungen". Das kleine, aber sehr reizvolle Gebäude aus dem ausgehenden XIV. Jahrh., nach dem Grundriß der Kathedrale zu Ani erbaut, doch mehrmals umgebaut und erweitert, birgt eine Fülle interessanter Objekte armenischer Kunst: Grabmäler, charakteristische Votivkreuze, Bilder, neuerdings entdeckte Wandgemälde, die noch einer Bearbeitung harren, sowie verschiedenes Kirchengerät. Aber zu den größten Schätzen der Lemberger Kathedrale gehören zwei armenische illuminierte Prachtevangeliare, der eine aus dem Jahre 1198, der andere etwas jünger, die teilweise von Strzygowski (an verschiedenen Orten) und Glück „Christliche Kunst des Ostens" abgebildet waren. Dr. Piotrowski reproduziert zum ersten Mal in scharfen Aufnahmen die figürlichen Darstellungen dieser Codices, bis jetzt wurden nur die ornamentalen Kanonestafeln abgebildet. Zusammen werden 12 Miniaturen aus den äußerst wichtigen Codices publiziert, ein Beitrag für das Studium der armenischen Handschriftenillustration des Mittelalters.

W. Tatarkiewicz: Pięć studjów o Łazienkach Stanisława Augusta. Lwów-Warszawa 1925 Nauka i Sztuka t. XV, S. 169, Abb. 68.

Dem reizenden Lustschlößchen und Lieblingsaufenthaltsorte des König-Mezäns, Stanislaus August Poniatowski, genannt „Łazienki", in Warschau, diesem polnischen Trianon, widmet W. Tatarkiewicz seine „Fünf Studien". Das erste und wichtigste erzählt die lange Baugeschichte des Schlosses und die fortwährenden Modifikationen, denen es fast ein Jahrhundert unterlag (1698—1793). In zwei weiteren Studien beschäftigt sich der Verfasser mit dem Bau der zwei kleinen „Maisons de plaisance" — „Ermitage" und dem nicht mehr existierenden „Türkischen Haus" — das vierte handelt vom Amphitheater nach dem Vorbild des damals frisch entdeckten Herculanum, das letzte schildert die Wandlungen, welche die ganze Residenz mit ihren Gärten und Pavillonen, Möbeln und Sammlungen unter der hundertjährigen russischen Herrschaft (1817—1915) erlitten hat.

Schon im letzten Drittel des XVII. Jahrhts stand an diesem Ort ein Badehaus auf fast quadratischem Grundriß, mit einem runden Kuppel-(Bade)raum, aufs prunkvollste mit Stukkaturen, Muscheln und Fliesen, im Sinne der Spätbarock-Grotten dekoriert. Das Ganze war Eigentum der Fürsten Lubomirski. Ihnen kaufte es König Stanislaus 1766 ab, und jetzt begann das Umbauen, welches erst nach der Abdikation des Inhabers einen Abschluß nehmen sollte. Zuerst wurde nur die Innendekoration in dem modernen Louis XVI.-Stil teilweise geändert. Tiefgreifende Veränderungen beginnen erst 1784: nun wird der ganze Bau bei Einhaltung des Grundrisses und der Brandmauern vergrößert und bekommt die Südfassade mit den 4 freistehenden korinthischen Säulen, mit der italienischen, statuengeschmückten Attika. 1788 werden 3 andere Fassaden (die Hauptfront schaut gegen Norden) im Sinne des antikisierenden, vornehmen Louis XVI., der allmählich zu einem „Stanislaus-August-Stil" wird, neu errichtet. Endlich werden 1793 zwei kleine Seitenflügel zugebaut, was die beiden Fassaden breiter macht und den Grundriß ändert. Bauführender Architekt ist Merlini, der Innendekorateur Kammsetzer, beide empfangen manche Idee vom baulustigen König. Obwohl das Gebäude aus einem älteren Bau emporgewachsen war und man pietätvoll den Grundriß und manche dekorative Einzelheit verschont hatte, trägt doch das Ganze ein einzigartig persönliches Gepräge, was dem erlesenen Geschmack des Bauherrn zu verdanken ist. Die Maler Bacciarelli, Plersch und Vogel malten das Schloß aus, Le Brun, Righi und Monaldi schufen die Skulpturen, hervorragende Ebenisten lieferten die Möbel, so daß das Ganze, mit den Bildern und der Antikensammlung des Königs zusammen, ein Kleinod war. Der König erfreute sich nicht lange seiner Schöpfung, er begab sich nach der Teilung Polens nach Petersburg, leitete noch von dort aus die letzten Arbeiten an dem Schlosse und starb 1798, ohne das Werk beendigt zu sehen. Das Schloß kaufte 1817 der Zar. Jetzt sind die 1914 von den Russen ausgeführten Möbel zurück, und die schöne Laune eines Königs „ist so eine Zauberey", wie sie den preußischen Generälen 1795 erschien, was der treue Hofmaler Bacciarelli seinem Herrscher im Exil berichtet.

Das leicht und doch streng wissenschaftlich geschriebene, sorgfältig gedruckte und reich illustrierte Buch von Prof. Tatarkiewicz, auf archivalische Forschungen und reiches Zeichnungsmaterial gestützt, ist sehr lesenswert. Man könnte dem Verfasser nur einen Vorwurf machen: er hat eine ausgezeichnete Baugeschichte, aber keine Formen- und Stilgeschichte dessen gegeben, was er „Stanislaus-August-Stil" nennt. Wir vermissen eine präzisere Charakteristik dieser, von Louis XVI. abgeleiteten, aber ins Empire spielenden Formen, deren Definition wortkarg und blaß ausfiel.

Drei kleinere, aber interessante Beiträge zu der wenig bearbeiteten Geschichte der barocken

Kirchenarchitektur in Polen bringt **Dr. Adam Bochnak.** Die chronologisch erste und künstlerisch bedeutendste ist die Kirche des hl. Josef zu Klimontów bei Sandomierz („Kolegjata św. Józefa w Klimontowie", Kraków 1925), 1643 begonnen, eine Gründung des Kanzlers Georg Ossoliński. Der Bau ist ein Kompromiß zwischen dem Zentral- und Langbau. Auf dem Plan einer kuppelüberdeckten Ellipse mit Umgang, rechteckigem Presbyterium, mit zwei Türmen an der Westfassade, ist die hl. Josefskirche nach der Ansicht des Verfassers eine Variante der 1616 beendigten römischen Kirche Sta. Anna dei Palafrenieri. Dieser kleine Bau, nach dem Entwurfe Barozzi-Vignolas von dessen Sohne Giacomo erbaut, ist die erste Kirche auf einem elliptischen Grundriß. Manche Elemente der Kirche zu Klimontów sind wieder der Salute-Kirche in Venedig entliehen. 1650 war die St. Josefskirche soweit fertig, daß man den Kanzler Ossoliński daselbst beisetzen konnte. Nur die Türme waren noch nicht beendigt. Die Schwedenkriege und ein Brand 1690 verwüsteten die Kirche, erst in den Jahren 1727—58 wurde sie wiederaufgebaut. Die Westfassade wurde mit Sandstein belegt, die Türme erhöht und mit Helmen gekrönt. Der Grundriß der Klimontówer Kirche dürfte einer der ersten elliptischen Pläne diesseits der Alpen sein und brachte mehrere Nachbildungen in Polen hervor. Nach den sehr sachlichen, gut fundierten Annahmen des Verfassers dürfte der Erbauer ein wahrscheinlich in Rom gebildeter Schweizer, Lorenzo de Muretto de Sent, sein, welcher in derselben Zeit in der nächsten Nähe von Klimontów das feste Schloß „Krzyżtopór" für den Vetter des Kanzlers Georg, Christoph Ossoliński, nach dem Vorbilde des Schlosses Caprarola erbaute. Zu den beiden Werken holte sich der Architekt seine Ideen bei dem großen Vater des Barocks. Aus der ursprünglichen Stucco-Dekoration und Ausstattung der Kirche sind heute nur spärliche Reste geblieben, unter ihnen die Arbeiten eines sehr begabten Stukkateurs, Gianbattista Falconi, der viele Arbeiten in den Krakauer und Provinzkirchen ausführte.

Die zweite Studie ist der kleinen Kirche St. Stanislaus in Uherce bei Sanok gewidmet, welche, 1759 erbaut, zu ihrem Schmuck einen hübschen Glockenturm in der Art des Dürnsteiner Turmes (Niederösterreich) besitzt. Vom befestigten Barfüßlerkloster in Alt Zagórz (heute eine Ruine), um 1760 erbaut, handelt die dritte Studie. Dr. Bochnak fand dort perspektivistische Malereien, wahrscheinlich Arbeiten der weitverzweigten Deckenmalerfamilie Stroiński. Alle drei Studien Dr. Bochnaks sind ehrlichste wissenschaftliche Arbeit, welche die Ergebnisse sorgfältiger Archivforschung mit der Wölfflinschen Methode glücklich vereinigen und zu positiven Resultaten führen.

Ex libris VII I. Kraków 1925. 89 S. 4°, mit XXIX Tafeln, unter Red. **K. Piekarski** und **A. Birkenmajer.**

Das typographisch mustergültige und mit 29 vorzüglichen Tafeln ausgestattete Organ der polnischen Bibliophilen hat eben die Presse verlassen. Die erste Hälfte des erschienenen VII. Bandes ist ausschließlich dem Bucheinbande gewidmet und dem Nestor der polnischen Kunstbuchbinderei, Robert Jahoda, der im Sommer 1925 sein 50 jähriges Arbeitsjubiläum feierte, zugeeignet. S. S. Komornicki, Kustos am Czartoryski-Museum (Krakau), beschreibt die 11 kostbarsten, meist Metalleinbände dieser Sammlung. Der sehr präzisen, zeitlichen und räumlichen Bestimmung der Objekte geht eine längere Einleitung über die Entstehung und die Kompositionsgesetze des frühmittelalterlichen Einbandes voran. Der interessanteste von den publizierten dürfte der mit Email transluzide dekorierte, wahrscheinlich Sieneser Einband des XV. Jahrh.s sein, da diese Technik nur selten zu diesem Zweck verwendet worden war.

Die zweite, umfangreichere Arbeit widmet **Dr. Alexander Birkenmajer** den sog. „Englischen Einbänden" des XII. Jrhts. Unter diesem Namen verstand man bis jetzt die ersten mit Blindpressungen verzierten Einbände, welche Technik als klassisch für die Einbanddekoration betrachtet werden muß. Hinter dem bescheidenen Titel „Der Einband der Handschrift 2470 in der Jagellonischen Bibliothek und andere Einbände aus derselben Werkstatt des XII. Jahrh.s" birgt sich eine wahre Benediktinerarbeit, und die Ergebnisse werfen ein neues Licht auf die wenig bekannte Geschichte dieses Zweiges des Kunstgewerbes. Es handelt sich um einen Einband, welcher die Handschrift des Markus-Evangelium mit den Glossen des Walahfried Strabo und Anselm von Laon († 1117) aus dem XII. Jahrh. schützt. Diese Handschrift war anfangs des XV. Jahrh.s Eigentum eines Wernherus, Prebendars des Hospitals zu Straßburg; nach dessen Tode wurde sie in Basel, zur Zeit des Konzils, vom Krakauer Professor, später Bischof Strzempinski angekauft und nicht lange danach dem „Collegio artistarum Cracoviae" geschenkt. Als erster beschäftigte sich mit ähnlichen Einbänden, die übrigens zu den größten Seltenheiten gehören, der englische Forscher J. Weale, welcher sie 1894 publizierte und englischen Ursprungs erklärte. Im Jahre 1922 erschien, schon nach dem Tode Weales, ein kleines Buch von ihm, wo die Annahmen Weales dahin modifiziert werden, daß die sog. englischen Einbände auch normandischer Herkunft sein könnten. Im Jahre 1920 entdeckte Dr. Birkenmajer den Einband der in Rede stehenden Handschrift und unterzog sie zusammen mit anderen ihr nahestehenden (in Montpellier und British Museum) einer minutiösesten

paleo- und bibliographischen, historischen und technischen Analyse. Auf Grund dieser Untersuchungen, der Inhabervermerke, der Autorschaft und Zeit der Entstehung der Glossen kommt der Verfasser zur Überzeugung, daß die Handschriftengruppe unzweifelhaft französischer Herkunft ist und daß manche von diesen Mss. für den dritten Sohn des Königs Henri VI., Henri (Abt zu Pontoise, später Citeaux) zwischen 1116—1137 verfertigt worden sind. Die einwandfreie Feststellung Frankreichs als Stammland der Handschriften bringt nahe die Annahme, daß gegen die bisher allgemein herrschende Behauptung auch die Einbände französisch sind. Es gelingt dem Verfasser gänzlich die Beweisführung, daß die wichtige Neuerung: die Erfindung des blindgepreßten Ledereinbandes, welche für die weitere Entwicklung der Buchbinderei bahnbrechend war und die früheren Metalltechniken verdrängte, auf dem Kontinent (so gut in der Normandie wie z. B. in Laon oder Chartres) noch vor dem Jahre 1137 geboren ist und erst um 1148 in England aufzutauchen beginnt. Es dürften für den Abt Henri zwei Werkstätten gearbeitet haben, eine jüngere und eine ältere, welche 57 Stempel gebrauchten; diese bilden eine wahre Fundgrube für das Ornament des Romanismus. Eine genaue Abbildung und Beschreibung dieser Ornamente, in den Schmuckfeldern des Einbandes symmetrisch gruppiert oder einzeln, ist der wichtigste Gewinn dieser Arbeit für den Kunsthistoriker. Phantastische Fauna, Basilisken, Greife, Pfauen und andere Vögel, Löwen, Bären, welche die romanischen Kapitäle und Initialen bevölkern, sind hier mit Königen, Reitern, Schildträgern, Tritonen und Ornamenten vermengt. Wichtige, zeitliche und stilistische Aufschlüsse könnte die Vergleichung dieser Ornamentik mit den unzweifelhaft französischen romanischen Dekorationsformen 1100—1150 liefern, leider ist die einschlägige Literatur und das Abbildungsmaterial in Krakau so spärlich vertreten, daß der Verfasser davon Abstand nehmen mußte. Die Arbeit Dr. Birkenmajers bringt eine erstaunliche Fülle historischer, paläographischer und bibliographischer Einzelheiten, deren Beurteilung nicht hierher gehört. Mit aller Objektivität muß man die Ergebnisse und die Forschungsmethode des Verfassers, welche die verzwicktesten Probleme mit der Schärfe einer Damaszener Klinge löst, als erstrangig, von europäischem Wert bezeichnen.

Den Rest des Bandes füllt eine archivalische Arbeit von Frl. Maria Świerzawska über die Posener Buchbinder des XVI. Jahrh.s. In diesem Referat wurden nur die wichtigsten, auch für die allgemeine Kunstgeschichte gültigen Publikationen besprochen.

April 1925. Sophie Ameisen

André Grabar, L'église de Boïana. Avec 9 figures dans le texte et 41 planches en phototypie et en couleurs. Monuments de l'art en Bulgarie publiés par l'institut archéologique Bulgare, Volume I — Sofia, Imprimerie de l'Etat 1924. — 4°, bulgarischer und französischer Paralleltext.

Die mit diesem ersten, dem Altmeister osteuropäischer Forschung N. P. Kondakoff zum 80. Geburtstage gewidmeten Bande eröffnete Serie beabsichtigt besonders die mittelalterlichen Denkmäler bulgarischer Kunst in möglichst guten Reproduktionen und eingehenden Beschreibungen vorzuführen. Abhandlungen, die eine allgemeinere Einstellung dieser Denkmäler geben, sollen zunächst ausgeschieden bleiben. So enthält auch dieser die Kirche von Boïana behandelnde Band nach einer über Lage und Geschichte des Denkmals informierenden Einführung nur die eingehende Beschreibung der Architektur und die Aufzählung und höchst sorgfältige Beschreibung der Wandgemälde. Dabei ist allerdings auch auf das näherliegende bulgarische und den weiteren Umkreis byzantinischen Vergleichsmaterials verwiesen.

Die berühmte Kirche liegt 8 Kilometer südlich von Sofia in der Nähe der Reste von Befestigungen, die unter dem Namen „Schloß des Batil" bekannt sind, und die besonders im 11. Jahrhundert eine große Rolle spielten. Nach der Überlieferung soll die Stelle auch als Residenz benutzt worden sein. Die Kirche selbst besteht aus drei Teilen: Im Osten eine kreuzförmige Kuppelanlage, die nach dem Stil ihres ersten Freskenschmuckes dem 11. Jahrhundert angehört, davor in gleicher Breite nach Westen eine Doppelkirche, deren unterer Teil mit Wandgemälden aus dem Jahre 1259 geschmückt ist und als rechteckiger Raum mit seitlichen Arkosolien als Grabraum der Stifter zu deuten ist. Die darüber liegende schmucklose Oberkirche zeigt ähnlichen Grundriß wie die Ostkirche und war durch eine nördliche Tür wahrscheinlich mit dem jetzt verschwundenen Palastkomplex in Verbindung, so daß die ganze Anlage als Palastkirche aufzufassen ist. Vor dem ganzen Komplex liegt ein viereckiger moderner Zubau (1882), durch den heute der Zugang bewerkstelligt wird. Außer dem Typus der Doppelkirche, der in Bulgarien zweimal vorgebildet ist (Kirche Kostnica des Klosters von Batschkovo, 11. Jahrh. und Kirche des Fort Assen bei Stanimaka 12./13. Jahrh.), bietet die architektonische Anlage kunstgeschichtlich nichts besonders Bemerkenswertes.

Von um so größerer Bedeutung ist der in guten Tafeln wiedergegebene Gemäldeschmuck, der durch seine annähernde Vollständigkeit, Einheitlichkeit und unberührte Erhaltung (erst 1912—15 modern sachlich restauriert) ein klares Bild des ursprünglichen Zustandes gibt. Hievon sind allerdings die Malereien

des 11. Jahrhunderts auszunehmen, die nur an einzelnen Stellen, wo die spätere Malschicht von 1259 abgeblättert ist, an den Innenwänden der Ostkirche zum Vorschein kommen, sowie an der ursprünglichen westlichen Außenwand, die jetzt die Ostmauer des hinzugefügten Grabraumes bildet. Außer den Resten einer Kreuzigung an der inneren Westwand (sonst an dieser Stelle ungewöhnlich!) und einem Tod Marias an der Südwand sind aus dieser ersten Epoche nur die Reste einzelner Heiligengestalten zu erkennen. Stilistische Übereinstimmungen mit dem byzantinischen Malstil des 11./12. Jahrhunderts, etwa den Mosaiken von S. Lukas in Phocis, sowie griechische Beischriften legen nahe, daß diese erste Malschicht zur Zeit der byzantinischen Herrschaft (1018—1186/7) von byzantinischen Händen ausgeführt wurde (die nach dieser Zeit in der Zentrale Tirnowo entstandenen Malereien zeigen bereits slavische Aufschriften).

Gegenüber dieser früheren, al fresco ausgeführten Dekoration ist die zweite und Hauptschichte der Malereien al secco gemalt. Sie umfaßt die ganze Ostkirche und den unteren Teil (Grabraum, zugleich Narthex der Ostkirche) der anschließenden Doppelkirche. Ihr besonderer historischer Wert besteht in der genauen Datierung (1259), die durch die Inschrift zur Seite der Stifterbilder am nördlichen Arkosolium des Grabraumes gegeben ist. Darin sind als Stifter der Sevastokrator Kaloïan und seine Gattin Dessislava genannt, über deren historische Stellung die mittelbulgarische Inschrift wenig aussagt und auch sonst geringe historische Anhaltspunkte bestehen. (Vergleiche dazu N. A. Bees in den „Studien zur Kunst des Ostens", Strzygowski-Festschrift S. 104 ff. mit ausführlichen Literaturangaben.)

Den Stifterbildern gegenüber befinden sich die Bilder des damaligen Zaren von Bulgarien Constantin Assen Tikh und der Zarin Irene. In ihrer prunkvollen, koloristisch reichen Art sind diese vier Porträts der Hauptruhm von Boïana geworden. Die Gegenseiten zu diesen Doppelporträts nimmt je ein Heiligenpaar ein, während die Lünette des südlichen Arkosoliums Christus unter den Schriftgelehrten, die des nördlichen die Darstellung Marias im Tempel und die Speisung Marias durch den Engel zeigt. Diese etwa dem 14. Jahrhundert angehörende Doppelszene ist zusammen mit einem (jetzt ins Museum geschafften) Christusbild und einem Hl. Nikolaus aus dem 15. Jahrhundert das Wenige, was in späterer Zeit zu dem Zyklus aus dem 13. Jahrhundert hinzugefügt wurde und den Stil späterer Ikonenmalerei aufweist. Über dem Eingang zur Ostkirche sieht man eine Madonna mit Kind; sonst ist der Grabraum mit den Szenen der Nikolauslegende geschmückt, die in regelmäßiger Feldereinteilung im Miniaturenstil die Tonnenwölbung und die Eingangsseite des Raumes einnehmen.

Der Gemäldezyklus der Ostkirche, der also die ursprüngliche Ausstattung des 11. Jahrhunderts überzieht, gibt das voll ausgebildete Verteilungsschema, wie es seit dem 11. Jahrhundert in der byzantinischen Kunst geläufig ist, mit dem Pantokrator in der Kuppelmitte, den acht Engeln im Tambur und den Evangelisten in den Pendentifs, sowie der ganzen Folge der Christusszenen. Als interessante Abweichung vom gewöhnlichen Plan ist die Einführung von Heiligen Kriegern im Sinn von Sockelfiguren anzuführen, wie sie auch auf der Miniatur Basilius II. der Markusbibliothek erscheinen. Auch sonst sind nähere Beziehungen zur byzantinischen und im besonderen zur Miniaturenkunst (Vatikanisches Menologium und Psalter Basilius II.) festzustellen. Anderseits läßt etwa das (älteste) Vorkommen eines Bildnisses des Nationalheiligen Johannes von Ryla sowie die Umdeutung griechischer Bezeichnungen ins Bulgarische in den doppelsprachig abgefaßten Legenden erkennen, daß hier, wohl noch unter griechischer Leitung, bereits das heimische nationale Element am Werke war.

Die eingehende Veröffentlichung dieses nicht nur für die bulgarische, sondern auch für den ganzen Umkreis der byzantinischen, beziehungsweise Balkankunst höchst wertvollen Denkmals ist lebhaft zu begrüßen. Man möchte dem um die Erforschung der bulgarischen Kunstdenkmäler so verdienten Herausgeber B. Filow ein gutes Gedeihen der begonnenen Serie wünschen.

H. Glück

GIORGIONE UND DER MYTHOS DER AKADEMIEEN

VON

G. F. HARTLAUB

Mit 4 Abbildungen

I. Geistige Unterströmungen als Quellen der Renaissancekunst

Mein Versuch der Giorgionedeutung, sei er im einzelnen richtig oder falsch, stellt sich in gewissem Sinne an die Seite derer, die auf eine Umwertung und Vertiefung des Renaissancebegriffs in bezug auf die „heidnischen", „freichristlichen", außerkirchlichen Unterströmungen hinzielen [1]). An der „Renaissance" und dem Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts, geistigen Bewegungen, in denen die Antike und vor allem gerade die Spätantike auf eine neue Art fruchtbar wurde, hatte man bis jetzt meistens nur die „apollinisch" heitere Erscheinung wahrgenommen, ähnlich wie es vor Burckhardt und Nietzsche mit der Antike selbst geschehen war. Man war geneigt, die Bemühungen der Renaissancekünstler als wesentlich formal gerichtet aufzufassen: Reinigung und Klärung der Darstellungsmittel durch ein neues, aus innerer seelischer Bereitschaft stammendes Verständnis der antik-römischen Kunst. Und den Humanismus, diese mit der künstlerischen Erneuerung unlösbar verknüpfte gelehrte Bewegung, faßte man gern als ein wesentlich philologisches, durch die Entdeckung der alten Schriftsteller und ihre Neuherausgabe gekennzeichnetes Phänomen. Diese Auffassung von der großen Kulturumwälzung des 15. und 16. Jahrhunderts wird ebenso gewiß eine Korrektur erfahren müssen, wie die Fabel von der „apollinischen" Antike sie erfahren hat. Renaissance und Humanismus sind nicht nur durch das philologische und das formale, durch das artistische Interesse bestimmt, es sind im tiefsten Grunde religiöse Bewegungen. Damit ist aber keineswegs nur auf die kirchliche Reformation gedeutet und auf die bloß negative Zersetzung des mittelalterlichen Kirchenchristentums. Vielmehr handelt es sich um eine Erneuerung des religiösen Heidentums, des Heidentums der Spätantike, und zwar steht „Heidentum" hier nicht nur in dem gebräuchlichsten Sinne einer Befreiung der Per-

[1]) Hartlaub, Giorgiones Geheimnis, ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance; München 1925. Saxl und Panofsky, Dürers Melencolia I. Leipzig 1924, K. Giehlow, Dürers Melencolia I und der maximilianische Humanistenkreis (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1904). Ders. Die Hieroglyphenmystik der Renaissance in der Allegorie der Renaissance; Jahrb. ksthistor. Slgen. des a. h. Kaiserhauses, Bd. 22, Heft I; L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance, Leipzig 1923. Es erübrigt sich wohl, bei dieser Gelegenheit auf die großartige Zielsetzung und Arbeitsorganisation der Bibliothek Warburg und ihre sämtlichen als „Schriften der Bibliothek Warburg" bekannten Veröffentlichungen hinzuweisen.

sönlichkeit, einer Erhellung des Bewußtseins und des Gewissens, auch nicht für bestimmte Priester- und Götterlehren oder philosophische Systeme, sondern vielmehr als das, was man in der Romantik als die „Nacht-Ansicht" heidnischen Weltgefühls bezeichnet haben würde. Das abergläubische, dämonisch-magische Element und die umfassende religiöse Kosmologie des Spätaltertums, niedergehalten oder doch ganz einseitig fixiert durch die Dogmatik des Mittelalters, bricht in der Renaissance freier und selbständiger wieder durch und erfüllt die Seelen der Menschen viel stärker und früher als jene „Aufklärung" im naturwissenschaftlichen Sinne, deren Anfang wir auch schon in das 15. und 16. Jahrhundert versetzen möchten. Was im christlichen Mittelalter eine mehr oder weniger verborgene Unterströmung gewesen war, konnte jetzt die religiöse Wißbegier und das faustisch suchende Bewußtsein der neuen Generation erfüllen. Neuplatonismus, Hermetik, ägyptische Hieroglyphenmystik, Kabbala, Theosophie und Magie: alle Elemente des archaischen, in der Spätantike erneuerten von den Arabern bewahrten Welt- und Naturbegriffs mit ihrer symbolischen Bildersprache — sie bildeten eine ungeheure „pansophische" Vorstellungsmasse, aus der sich die Humanisten, die neuen Heiden des Nordens und Südens, ein unkirchliches, besser überkirchliches, allen Weltreligionen gemeinsames Mysterienwissen aufzubauen trachteten, einen synkretistisch-gnostischen Idealmythos, in dem sich das Asketisch-Spirituelle oft in recht absonderlicher Weise mit einem freien pantheistischen Naturkultus gemischt zu haben scheint und dessen beglückender Besitz wohl der tiefste Grund für das eigentümlich laue Verhalten der Humanisten gegenüber den konfessionellen Reformbewegungen gebildet hat.

Bei unsern Kunstforschern tritt das Interesse für das Gegenständliche in Malerei und Bildhauerkunst des 15. Jahrhunderts stark zurück. Soweit es sich nicht um die altbekannten christlichen Stoffe handelt oder um allegorische Verherrlichung des Bestellers, nimmt man die Vorwürfe der Maler durchweg als Frucht der humanistischen Philologie. Die Lektüre der klassischen Dichter — so meint man — hat den Künstlern und ihren Anregern und Auftraggebern einen neuen Stoffkreis vermittelt, dessen bunte und sinnliche Welt die Phantasie mit Begierde aufgriff. So wären also die neuen Sujets der Renaissancemalerei fast durchgängig als Illustrationen bestimmter Stellen aus der wiederentdeckten Literatur des Altertums zu deuten oder doch als ein freies Spiel mit Gestalten und Vorstellungen antiker Mythologie. Daß etwa eine berühmte Darstellung wie der „Pan" von Signorelli im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum mehr bedeuten könnte als ein ästhetisch-phantastisches Spiel mit antiken Vorstellungen, vielleicht auch ein Hohn auf die kirchliche Idee, daß sie so etwas wie der Ausdruck eines eigenen religiös-heidnischen Bekenntnisses sein sollte, werden auch heute nur wenige Forscher zugeben wollen.

Erst ganz neuerdings beginnt sich die Erkenntnis Bahn zu brechen, daß sich in der bildenden Kunst der Renaissance neben den genannten allgemein bekannten Stoffen tatsächlich auch jene verborgene neuheidnische „Pansophie" (um einen Ausdruck des Comenius zu gebrauchen) ihre eigenen Symbole und Mythen geschaffen hat, genauer, daß sie erst jetzt es wagen durfte, etwas von dieser archaisch-kryptischen Bildersprache in die offenkundige Darstellung einfließen zu lassen. Am be-

kanntesten ist seit Giehlows Forschungen die auf Grund einer verbreiteten mystischen Hieroglyphenauslegung nach spätantiken Quellen (Horapollo) beliebte Bilderschriftsprache („Rebus"), von deren geheimen Andeutungen nicht nur die höfische Graphik Mantegnas und Dürers, sondern überhaupt die Graphik und Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts mehr enthält als die meisten Forscher ahnen und auf die wir in einem besonderen Kapitel eingehen. Sodann kommt natürlich die Astrologie in Betracht, deren mannigfaltige Bildmotive uns in den Illustrationen der Kalender des späten Mittelalters begegnen. Aber der Reichtum kalendarischer Bildmotive -- die Tierkreis- und Planetenfiguren nicht nur, sondern auch die Monatsbeschäftigungsbilder, die genrehaften Planetenkinderdarstellungen, die Wahrsagebilder u. a. m. -- ist erst von wenigen ganz gewürdigt und auch richtig verstanden worden, geschweige daß man sich bewußt gemacht hätte, wie diese Bildmotive unter dem Aufblühen der Astrologie in der Renaissance den engen Rahmen des Kalenders sprengten und auf verschiedenen Wegen befruchtend in die Kunst der Malerei und Graphik übergingen. Daß die Landschaftskunst, daß die Genremalerei und die Berufsdarstellung in der späteren Tafelmalerei aus der Keimzelle des astrologischen Kalenders hervorgegangen sind, ist freilich nicht so leicht zu durchschauen. Aber ohne weiteres erhält die gewaltige Bedeutung des astrologischen Stoffkreises für die Renaissancekunst aus der Tatsache, daß man schon im 14. und 15. Jahrhundert monumentale Werke astrologischer Kunst ausgeführt hat: den großen, neuerdings von Barzon ausführlich behandelten Bilderkreis des Salone in Padua und den berühmten, von Warburg endgültig aufgeklärten Freskozyklus im Palazzo Schifanoja von Ferrara: jener durchaus kryptisch und starr symbolisch, eine monumentale Bilderschrift im Sinne mittelalterlicher Geheimdoktrin, dieser mehr auslegend und verbindend, novellistisch illustrierend, - da das Thema inzwischen halb offenkundiger Bildungsbesitz gesellschaftlich gelehrter Oberschichten geworden war. Auf der vor allem durch Franz Boll geschaffenen Wissensgrundlage vermochte auch die kunstgeschichtliche Forschung (Giehlow, Warburg, Saxl-Panofsky) die astrologischen Gegenstände außer in der Monumental-Malerei auch in der Graphik schärfer zu bestimmen und als einen besonderen Stoffkreis von größter Folgewichtigkeit für die Renaissancekunst zu erkennen. Was Giehlow und seine heutigen Fortsetzer Saxl und Panofsky über die Beziehung des von Dürer geschilderten melancholischen Temperaments zum Planeten Saturn beibrachten, war freilich so neu und fremdartig, daß die Dürerforschung bis auf den heutigen Tag nur mit einigen Verlegenheitswendungen darauf eingegangen ist, obgleich sich erst jetzt der Sinn des Dürerschen Stichs und ihrer vielen sinnbildlichen Attribute zu erklären begann (vgl. Abschnitt VI). Der entscheidende Weg ist indessen beschritten worden und es scheint nur eine Frage der Zeit, daß man ihn allgemein einschlagen wird.

Nicht nur ägyptisierende (hieroglyphische) Theosophie und astrologische Mystik haben der Kunst gewisse Gegenstände und Aufgaben zugeführt. So wie die populäre Verknüpfung des Saturn mit dem melancholischen Temperament in der Renaissance eine geheime tiefere Deutung erfahren hat, als deren Frucht Dürers Blatt und eine Reihe verwandter Bilder und Stiche vor uns liegt, so - scheint es — hat auch

die Alchemie (Schwesterwissenschaft der Sterndeutung) mit ihrem geheimen Vorstellungs- und Sinnbilderkreis ihren Ausdruck in Malerei und Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts gefunden. Unter Alchemie ist hier allerdings nicht die äußerliche Praxis des Goldmachens verstanden, sondern die geheime Lehre von der religiös-magischen (stufenhaften) Vorbereitung des Adepten, von dem Parallelismus seiner moralischen Selbstentwicklung und des äußeren Naturverwandlungsprozesses. Auch die „hermetische" (alchemistische) Philosophie, der Glaube, daß es dem innerlich verwandelten und geläuterten Menschengeiste auch gelingen müsse, die Natur zu wandeln und zu läutern, wurde im Abendland erst mit dem Abklingen der mittelalterlichen Gebundenheit ganz frei. Alchemistisch im engeren Sinne sind die symbolischen Bilderreihen, wie wir sie in zahlreichen Handschriften und Drucken seit Ende des Mittelalters finden, — ein kunstgeschichtlich noch völlig unerschlossenes Gebiet, das nur vom Standpunkt des Chemie-Historikers kürzlich eine Teilveröffentlichung gefunden hat [1]). Die alchemistische, sog. hermetische, von dem mythischen Ordenshaupt, dem ägyptischen Hermes, abgeleitete Philosophie, die in der Renaissance sich mit orphischen, neuplatonischen, vor allem auch mit jüdisch-kabbalistischen Elementen verband, scheint in einem gewissen Zusammenhang mit der sog. Rosenkreuzerliteratur [2]) der Spätrenaissance zu stehen und ist — deutlicher als Hieroglyphik und astrologische Mystik — mit dem geschlossenen Gesellschaftswesen der Renaissance verknüpft.

II. Die Akademieen als Mittler.

Akademieen und weltliche Sodalitäten, als geschlossene Gesellschaften mit „hermetischem" mysterienbündischem Einschlag, bilden das von der Kunstgeschichte völlig unbeachtete soziologische Bindeglied zwischen Renaissancegnosis und bildender Kunst. Sie waren Hüter und Pfleger der Lehrbilder, Zeichen und symbolischen Vorstellungen. Sie unterhielten mannigfachste Beziehungen zu Kunst und Künstlern und treten im 15. und 16. Jahrhundert neben der Kirche erkennbar als Besteller und Anreger der Graphik und Malerei hervor.

Geheimgesellschaften hat es in irgendeiner Form seit den Philosophenbünden, den Mysterienvereinen und gnostischen Gemeinden des Altertums bis auf den heutigen Tag fast immer gegeben. Sie bilden und erhalten sich mit einer merkwürdigen Selbstverständlichkeit, die die Religionssoziologie noch nicht genügend durchschaut hat. Ihr Kennzeichen ist, daß sie bestimmte Riten und Sinnbilder, wohl auch eine gewisse mythische Überlieferung hüten, deren Ausübung und meditative Betrachtung wenigstens ursprünglich die sittlich-religiöse, vielleicht auch suggestiv-magische Selbstentwicklung des Mitgliedes zum Ziele hatte, eine Läuterung, die sich zahlensymbolisch in bestimmten Graden und Stufen ausdrückt.

[1]) G. Carbonelli, Sulle fonti storiche della chimia e dell' alchemia in Italia. Roma 1925.

[2]) Höhler, Hermetische Philosophie. O. u. J. — Georg Schuster, Die geheimen Gesellschaften, Verbindungen und Orden, Leipzig 1906. — Horneffer, Die Symbolik der Mysterienbünde, Jena. Silberer, Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, Wien 1919, sowie die übrige in meiner Giorgioneschrift zitierte Literatur; insbesondere die verstreuten Schriften v. L. Keller.

Keineswegs braucht allerdings der geheime Sinnbilderschatz, das Ritual und die mythische Überlieferung dauernd den Hauptzweck der betr. Vereinigung auszumachen, sondern häufig bildet dieser Gehalt nur noch den beiläufigen, in seinem magischen Sinn nur noch halb verstandenen, ja nicht selten auch parodierten „Comment" bei ganz anders gerichteten äußeren Aufgaben, etwa fachwissenschaftlicher, politischer, humanitärer oder schließlich auch rein gesellschaftlicher Art. Die ältesten, ursprünglichsten unter ihnen freilich empfanden wohl ihr Weistum und ihre Aufgabe als eine nicht von der offiziellen Religion, von Kirche oder Staat vermittelte Sonderoffenbarung, eine archaische Geheimüberlieferung (Gnosis), die nicht jedem zugänglich gemacht werden durfte. Die späteren abgeleiteten Gemeinschaftsformen bedienen sich jenes archaischen Symbol- und Ritenvorrats, der gleichsam traditionell in der Luft lag und der ihren „Arbeiten" eine höhere Weihe zu geben schien, nur noch rein äußerlich und ohne eigentliches Verständnis. Gegenwärtige und wohl letzte Form eines Mysterienbundes im ernsteren Sinne bildet nach Horneffers Angaben die Freimaurerei, deren „Loge" sich auch sprachlich von der italienischen „Loggia" ableitet. Sie ist an sich auch nur eine eklektisch rationalistische Gründung des 18. Jahrhunderts mit humanitären, aufklärenden und sittlichen Tendenzen. Sie bewahrt aber einen beträchtlichen Teil älterer Sinnbilder und Rituale, hat wohl auch in gewissen Systemen den typischen Geheimbund-Mythos: alles aus dem psychologisch noch nicht genügend durchschauten Grunde, weil gewisse Bilder in dem von Natur imaginativ veranlagten Unterbewußtsein des Menschen stationär und gewissermaßen zeitlos zu sein scheinen und darum zur Annahme einer tatsächlich historischen Kontinuität des Geheimbundwesens seit Urzeiten verführen. In Wirklichkeit hat es natürlich nicht immer eine Freimaurerei gegeben, so wenig wie ein Illuminaten- oder ein Rosenkreuzertum, sondern Gesellschaften mit untereinander ganz abweichenden praktischen Zwecken und Voraussetzungen lösten sich ab und bestanden nebeneinander, etwa die Mysterienbünde der Früh- und Spätantike, die Orden der Templer, die Bauhütten des Mittelalters, die alchemistischen Arbeitsverbände, dann aber vor allem die Akademieen und Sodalitäten der Renaissance- und Barockzeit.

Es ist auffallend, daß man für die Renaissance die mysterienbundartigen Züge in den humanistisch-aristokratischen Gesellschaften gegenüber den eigentlich volkstümlichen Sekten der vorreformatorischen und reformatorischen Zeit völlig übersehen hat. An sich ist in der Frührenaissance, diesem Zeitalter einer ersten abendländischen Aufklärung und zugleich einer großen Krisis des Kirchenchristentums, die Entstehung und Wiederbelebung von Gesellschaften mit neuheidnischem oder freichristlich pansophischem Einschlag gerade auch unter den Männern der neuen Wissenschaft und Kunst a priori wahrscheinlich, und der Neuplatonismus, der ekstatische Platonkultus (man denke an die ewige Lampe bei der Platonbüste), der Pythagoreismus innerhalb der Humanistenkreise scheint einer Wiedergeburt antiken Mysterienwesens ebenso sehr zu entsprechen, wie das Interesse für das altheilig-ägyptische Hieroglyphen- und Emblemwesen, für astrologische und kabbalistische Geheimwissenschaften des Ostens, die gerade gegen Ende des Mittelalters nachweislich zur modischen Leidenschaft wurden.

Auch deuten ja mancherlei dem Bauwesen entlehnte Ausdrücke im Briefwechsel der Humanisten („großer Baumeister der Welt" u. v. a.) ein Nachklingen von mittelalterlich-zünftigen, bzw. bauhüttenhaften Brauchtümern an. Der Vergleich gewisser Akademien und Sodalitäten mit den maurerischen Logen und Loggien der Aufklärung des 18. Jahrhunderts wurde schon von Gregorovius gezogen und Molmenti nennt die venezianische Akademie des Pellegrini geradezu „una specie die massoneria". Trotzdem fließen allerdings für die Zeit um 1500 direkte Quellen über ein eigentlich mysterienbundartiges Ritual- und Gradwesen innerhalb der Akademien nur spärlich, während wir von ihren Arbeiten wissenschaftlicher und archäologischer Natur Genaues, von ihren Festlichkeiten mindestens Allgemeines genug vernehmen. Den zwar nur vermutungsweise dafür anzugebenden Grund, daß Schweigegebote in bezug auf gewisse Formalien und Überlieferungen herrschten, wird nur derjenige belächeln, der mit der besonderen typischen Geistesverfassung derartiger Verbände und Lehrinhalte nicht vertraut ist und außerdem das kirchliche Mißtrauen gegen sie unterschätzt. Was in Erweiterung der spürsinnigen Forschungen Ludwig Kellers über den Logencharakter der frühen platonischen Akademien und Sodalitäten, über die Lehrbilder alchemistischer Geheimbünde vorläufig festzustellen ist, habe ich in der Giorgioneschrift auf knappstem Raum zusammengetragen. Für die Kunstgeschichte am unmittelbarsten zu verwerten ist wohl der Nachweis, wonach laut Vasaris ausführlicher, gar nicht zu mißdeutender Angabe in der Vita des Rustici selbst gewisse gesellige Künstlervereine der Renaissance in ihrem Comment ein durchaus noch logenmäßiges Zeremoniell bewahrten und z. T. in ähnlicher Weise parodierten (also als ursprünglich ernst gemeint voraussetzten), wie es etwa die rheinischen Künstler-Fastnachtsgesellschaften zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegenüber dem okkulten Logenwesen vor der französischen Revolution getan haben (z. B. die sog. „Dülkener Akademie"), oder wie heute noch die Studentenverbindungen etwa beim Reiben eines Salamanders ahnungslos alchemistisch-magische Praktiken parodieren. Es handelt sich bei Vasari insbesondere um die Gesellschaft „zur Kelle", eine Bezeichnung, die bauhüttenhafte Erinnerungen nachklingen läßt.

Daß das Gesellschaftswesen der Renaissance logenartige Züge ausgebildet hat, läßt sich auch auf andere Weise indirekt in kaum widerlegbarer Folgerung erschließen. Wie wäre das mystische Ordenswesen, welches Valentin Andreä kaum 100 Jahre später schon in ungeheuerlicher Ausbreitung und Ausartung vorfand und das er zu seinem berühmten Rosenkreuzerroman der „Fama fraternitatis" (1612) verarbeitete, denkbar gewesen ohne historische Vorstufen, die in keinem anderen Zeitabschnitt als eben in der Renaissance, im Zeitalter des historischen Faust, angesetzt werden können. Ich habe nun auf Grund bestimmter Bildmotive, die der nächste Abschnitt aufzählt, die Vermutung aufgestellt, daß Giorgione einer „Corona" („Kränzchen" ist ein spätestes Diminutiv!) mit Mysterienbund-Charakter, mit anderen Worten wohl einer Akademie nahegestanden, daß er im Auftrag einzelner Akademiker gemalt und, wenn nicht dies, daß er wenigstens gewisse Motive aus dem Vorstellungskreis ihres Rituals und überlieferten Ideal-Mythos sowie aus ihrer Zeichensprache wohl zum erstenmal verarbeitet hat. Diese Motive sind dann von den Giorgionesken, insbe-

sondere von G. Campagnola, Lorenzo Lotto u. a., aufgegriffen worden. Sie wurden für eine kurze Zeit geradezu zur künstlerischen Mode. Gleichviel ob die Akademie des Aldus selbst in Betracht kommt — die ältere Akademie des Ermolao Barbaro, der Astrolog und Alchemist war, war um 1500 bereits geschlossen, — auf alle Fälle handelte es sich um eine Corona mit ebenso starkem Einschlag des künstlerischen und humanistischen, wie des aristokratisch-dilettantischen Elements. Eine Erscheinung wie G. Campagnola, nach allem was wir von Persönlichkeit und Leben wissen, ist hier äußerst beziehnend. Die geistige Färbung dieser Gemeinschaft war im Hinblick auf das religiöse Ideal der „Brüder" in charakteristischer Weise vermischt mit dem verbreiteten Neuplatonismus, mit jenen okkultistischen Modeströmungen, von denen Campagnolas Stiche sowie gewisse Motive bei Giorgione selbst unzweideutig Zeugnis ablegen. Nicht zuletzt hat wie überall in den Kreisen der Renaissance-Akademien gerade im Alduskreise jene ägyptisierende Hieroglyphenmystik und symbolische Bildersprache eine große Rolle gespielt, von der noch besonders die Rede sein wird. Zusammenfassend nennen wir diesen romantisch-gnostischen Ideenkomplex den „Mythos der Akademieen"; — man könnte in noch weiterem Sinne auch mit einigem Recht von dem „Mythos der Renaissance" überhaupt reden. Die eigentliche Arbeit der Akademiker, ihre philologisch-humanistischen Forschungen erhielten durch diesen Mythos und durch das geheime Heidentum der gelehrten Brüderschaft ihre besondere Weihe.

Man kann fragen, ob die Heranziehung der Akademien, insbesondere ihre Deutung als Mysterienbünde und logenhafte Zirkel, zur Klärung der giorgionesken Bildmotive wirklich nötig sei. Zwar ist es an sich sehr begreiflich, daß Giorgione, der arm und unbekannt aus Treviso nach Venedig gelangte und für den die Kirche als Auftraggeberin zunächst nicht in Betracht kam, da sie zu den längst ansässigen Meistern im festen Bestellerverhältnis stand, sich einen anderen Bestellerkreis suchte (Schubring). Die auch von Vasari betonte Tatsache, daß Giorgione trotz seiner anscheinend geringen Herkunft an „Feierlichkeiten und Versammlungen vornehmer Personen" als Gesellschafter und Musiker teilnahm (das Auffallende dieser raschen Rezeption hat vielleicht die Sage von seiner unehelichen Geburt aus Adelsgeschlecht erzeugt), spricht gewiß nicht gegen eine solche besondere Einstellung. Etwas Esoterisches, Exklusives atmet ja auch die Kunst des „großen Giorgio" — rein stimmungsmäßig betrachtet — überhaupt und darum sollte eine Vermutung, die dieser erahnten Romantik geschichtliche Unterlagen schafft, indem sie dem Künstler einen Bestellerkreis mit entsprechenden Vorstellungen zuweist, a priori etwas für sich haben. Freilich weiß Vasari von solchem Geheimnis nichts. Aber jeder Feinfühlende findet ja vor dem suggestiven Ernst des Giorgioneschen Selbstbildnisses Vasaris banale Auffassung von dem allzu lebenslustigen Weiberhelden widerlegt — so wenig jener Kopf erotische Wirkungen im feineren Sinne ausschließt. Auch unsere jüngere impressionistisch eingestellte Giorgionekritik, einschließlich Ludwig Justis vorläufig abschließender großer Arbeit, vernachlässigt wohl aus übertriebener Angst vor lyrischem Journalismus einen Wesenszug Giorgionescher Motive, auf den jeder unvoreingenommene Beschauer sicher reagiert und für die ältere Betrachter, etwa ein Adolf Bayersdorfer, wundervollsten Ausdruck gefunden haben.

Endlich hat ja auch ein Giehlow geglaubt in einem ähnlich gelagerten Fall: für die Melancholia I Dürers, einen geschlossenen, gewissermaßen „eingeweihten" Humanistenkreis um Kaiser Maximilian annehmen zu müssen, an den sich Dürer mit seinem Kupferstich zunächst gewandt habe, der jedenfalls allein für gewisse symbolische Feinheiten Verständnis haben konnte. Nichts anderes möchte ich auch für Motive und Zeichen auf Bildern und Stichen Giorgiones und seines Kreises behaupten. Porträts, wie etwa der Broccardo mit seinen rätselhaften Signaturen, mögen im Auftrag eines „Logenmitgliedes" und zunächst für dessen Privaträumlichkeiten bestimmt gewesen sein. Auch von den „drei Philosophen" habe ich vermutet, daß es sich ursprünglich um ein „Logenbild" gehandelt hat — solche Bezeichungen immer „cum grano salis" verstanden — und dem widerspricht keineswegs, daß dieses Bild 20 Jahre später, unter vielleicht ganz veränderten Verhältnissen, auch mit anderen Gemälden zu Sammlungen vereinigt, fremden Besuchern gezeigt wurde, wie etwa dem Michiel, der das Bild genau so wie die „Familie" ganz äußerlich beschreibt, ohne es — abgesehen von der richtigen Bezeichnung „Philosophen" — irgendwie ausdeuten zu können. Alle derartigen Bilder und Stiche wurden gefertigt, vielleicht im Auftrag, jedenfalls aber im Geiste einer Akademie mit orphisch-hermetischem Bundesideal; sie wurden aber auch darüber hinaus denjenigen zugänglich gemacht, die die hermetische Bedeutung nicht oder nur unzulänglich verstehen konnten. Wer sich wundert, wieso solche Zeichen, Symbole, Gesten, Stellungen und Gruppen überhaupt dem Uneingeweihten vorgeführt werden durften und wer darum die ganze Hypothese für ungangbar hält, der übersieht, daß die bisher verborgene geistige Unterströmung, um die es sich handelt, durch die Renaissancebewegung und innerhalb des Renaissancebewußtseins allem Anschein nach an die Oberfläche kam, daß mithin mit den geheimen Vorstellungen — vor allem in den humanistisch-aristokratischen Dilettantenkreisen, die die Auftraggeber der Künstler waren — ein beinahe kokettes Spiel getrieben wurde. Die halb mystische, halb ironische Art, mit der ein Pico in seinen Briefen astrologische Fragen, etwa den Saturnkomplex, behandelt, ist bester Beweis dafür. Andernfalls wäre ja überhaupt eine bildliche Darstellung in gewissen Beziehungen unterblieben. In „Bildern" zu reden — auch zu Uneingeweihten — war um so bedenkenloser, als man einerseits für Anspielungen und Gelegenheit zum Rebusraten schwärmte und als andererseits Sinnbilder immer mehrfach gelesen und gedeutet, also auch gänzlich harmlos ausgelegt werden können. Die romantische, mysterienhafte Strömung in der Kunst der Renaissance war Geheimnis und Verrat zugleich. Bestimmte soziologisch-psychologische Voraussetzungen dafür in der Beschaffenheit der geschlossenen Zirkel (auch Frauen gehörten vielleicht zu den äußeren Graden oder sie wurden zu Festlichkeiten zugelassen) lassen sich jedenfalls ohne Widerspruch zu den bekannten Tatsachen konstruieren.

III. Hermetische Bildmotive im Giorgionekreis.

Mit dem romantisch-pansophischen Ideenkreis der Akademiker habe ich im einzelnen für Giorgione eine Anzahl von Bildmotiven in Verbindung gebracht, die hier nur kurz rekapituliert werden können.

In den berühmten „drei Philosophen" der Wiener Staatsgalerie, in einer Reihe von Dreifigurenbildern, endlich in gewissen Stichen des G. Campagnola, findet sich die Vorstellung der drei Grade der Läuterung mit der besonderen esoterischen Beziehung auf Saturn, als den großen Herrn der Läuterung und des Aufstiegs aus faustischer Melancholie, verarbeitet. Saturnische Bedeutung hat auf dem großen Wiener Bild das Erdinnere, die unverkennbar angedeutete Höhle der linken Bildhälfte; sie spielt in den Mysterien auch sonst eine große Rolle und beansprucht speziell in der Hermetik noch eine besondere Geheimbedeutung.

Unverkennbar astrologische Motive klingen in der großen Dresdener Kopie eines verlorenen Giorgionebildes (der Astrolog), in Stichen G. Campagnolas an, der aber zugleich auch alchemistische Symbole in märchenhafter Weise verarbeitet. Nach wie vor halte ich daran fest, daß die sog. „Familie des Giorgione" (gelegentlich auch der „Sturm" betitelt), sowie die offensichtlich eng im Thema damit verbundene, meines Erachtens fälschlich so genannte „Auffindung des Pariskindes" im Sinne jener verbreiteten gnostischen Mysteriensymbolik zu deuten ist, die sich auf den Neophyten („Sohn der Witwe"), den Neugeborenen als Gleichnis des neu in die Gemeinschaft der Eingeweihten aufgenommenen Mitgliedes bezieht. Nachgetragen sei hier, daß das Motiv der drei Lebensstufen, welches als ein Leitgedanke in der Thematik der Giorgionesken begegnet, auch auf der sog. Parisfindung angedeutet ist, was man bis jetzt übersehen hat: Jüngling, Mann und Flöte spielender Greis sind im Vordergrund um den Neugeborenen gruppiert, während die halb bekleidete Frau (Mutter, Amme) auffallend isoliert und in den Hintergrund gedrängt erscheint. Auch der fälschlich sogenannte „Traum des Raphael", ein Kupferstich Marc Antons, von dem ich in meiner Schrift ausführlicher handle, gehört fraglos in den gleichen Ideenzusammenhang. Wie die Abbildung zeigt, ist der eine weibliche Rückenakt des Marc Anton-Stiches wesentlich übereinstimmend mit einem Stich des G. Campagnola. Wickhoffs vermutungsweise ausgesprochene, bisher niemals in der Literatur berücksichtigte Zuschreibung erhält somit ihre Bestätigung. Auch die vielen bis jetzt unerklärten formelhaften Sinnbilder auf Bildern und Stichen des Giorgionekreises erhalten nunmehr zwanglos ihre Deutung und Einordnung in eine mythisch-symbolische Vorstellungsgruppe, wie sie die Akademien hüteten. Man denke an Winkelmaß und Zirkel beim jüngsten Philosophen des Wiener Bildes, an die drei Zeichen auf dem Bildnis des Broccardo, auf Porträts von Lotto, vor allem auch an die änigmatischen Motive (σημεῖα ἱερογλνφικά im Sinne Reuchlins) auf der schon erwähnten „Familie des Giorgione", so das zerbrochene Säulenpaar, der königliche Bogen („Royal arch" in der späteren Zeichensprache der Maurerei), die ebenfalls ruinenhafte Loggia usw.; auch die zweifellos hieroglyphisch zu verstehende Zeichensprache auf den Fresken des Fondaco gehört hierher, mit deren Deutung Vasari sich quält. Endlich dürfte auch die Sinngebung einer Anzahl von „Unterweisungsbildern" — man könnte in logenhafter Ausdrucksweise auch von Einweihungsmotiven sprechen — in diesem Zusammenhang gelungen sein. Man denke vor allem an die sog. „drei Lebensalter" im Pitti, ein Bild, das von einem bestimmten auch sonst nachweisbaren Anonymus unter der Einwirkung giorgionesker Vorstellungen und aus demselben gesellschaft-

lichen Zirkel heraus entstanden sein muß. Über das berühmte „Konzert" im Pitti und seine musikalische Einweihungssymbolik vergleiche man die Ausführungen in meiner Schrift; interessant ist in diesem Zusammenhang das Bildnis eines Musikers in der Londoner Nat.-Gal. (No. 2511, dem G. Campi zugeschrieben), der in der linken Hand den Zirkel zeigt, während im Hintergrund das Spinett auf dem Tisch

Abb. 1. Allegorische Darstellung. Marc Anton Raimondi nach Giorgione.

steht. — Ein typisches Unterweisungsbild haben wir in der hochinteressanten Halbfigurengruppe, angeblich Giovanni Borgherini mit seinem Lehrer darstellend, ein Bild, welches Herbert Cook neuerdings für seine Sammlung erwarb und das von dem gleichen Anonymus gemalt zu sein scheint [1]). Ich habe dies für meine ikonographische These besonders wichtige Stück in meiner Giorgioneschrift noch nicht erwähnen können. Der Lehrer ist hier mit ausgeprägt jüdischen Zügen ausgestattet, was bezeichnenderweise auf den Gelehrten der Kabbala, auch auf den Arzt bezogen werden kann. In der Hand hält er eine Armillarsphäre, die andere weist auf ein Spruchband hin, das unterhalb der Sphäre angebracht ist. Der Schüler zur

[1]) Herbert Cook, The Giorgione Problem. Burl. Mag. Bd. 48, Nr. 274, Jan. 26.

Linken hält in der Hand vier praktisch gar nicht zu verbindende, also ohne Frage allegorisch zu lesende Attribute, Pinsel und Federkiel, Zirkel und Flöte: „Bilder" für bildende Kunst, Musik, Schrifttum und Geometrie im Sinne Platos, zu denen in der Hand des Lehrers, alle zusammenfassend und gleichsam überwölbend, die Sphäre als Zeichen für Himmelskenntnis, Astrologie, kosmisches Wissen hinzukommt. Der Satz auf dem Band: „non valet ingenium nisi facta valebunt", ein echtes Renaissancewort und zugleich ein Leitspruch für den in höheres Wissen einzuweihenden Schüler, ist natürlich in diesem Zusammenhang nicht so sehr modern empiristisch zu fassen, als vielmehr in dem tieferen magischen Sinn, wie er einem morgenländischen Kabbalisten als Lehrer entspricht: Die Tatsachen des Geistes sind von den Tatsachen des Himmels abhängig. Darauf verweist der Lehrer, indem er die Sphäre betrachtet und mit dem Finger auf den Spruch zeigt, seinen Schüler, dessen „Ingenium" wohl im Besitze einzelner Künste ist, dem aber noch die große synthetische Wissenschaft von

Abb. 2. G. Campagnola, Sogen. Venus, Galichon 13 (Ausschnitt).

den alles bestimmenden kosmischen „Facta" fehlt. Merkwürdigerweise ist auch dieses Bild, das alle Elemente enthält, die wir für Giorgiones humanistische Mystik als bestimmend nachzuweisen suchen, anscheinend nicht von Giorgione selbst gemalt, obwohl Vasari ein Bild Borgherinis mit seinem Lehrer erwähnt. Dasselbe gilt ja auch von dem nahverwandten Bild im Pitti, sowie von dem Vierfigurenbild in Hamptoncourt, das eine Frau und einen Jüngling von zwei jüdisch aussehenden bärtigen Gelehrten begleitet um die Lektüre eines Schriftstückes versammelt zeigt. Wichtig ist auch das Unterweisungsbild der Wiener Staatsgalerie, Tizian nahestehend, heute auffallenderweise in zwei Bilder zerschnitten, ursprünglich (nach Crowe u. Cavalcaselle) Ranuccio Farnese und den Humanisten G. F. Leoni („Tizian", Klassiker der Kunst Abb. S. 182) darstellend.

Allegorisch-gnostische Strömungen sind gerade der venezianischen Kunst um

die Jahrhundertwende auch außerhalb des engeren Giorgione-Kreises keineswegs fremd geblieben. Man denke etwa an die beiden merkwürdigen Spätwerke Bellinis, die Folge der Allegorien in Venedig und vor allem die religiöse Allegorie des Paradiesgartens mit den für die Seele im Fegefeuer betenden Heiligen — eine Darstellung, über deren literarische Quellen G. Ludwig eine grundgelehrte Arbeit [1]) veröffentlichte. Gegen Ende seines Lebens malte auch Carpaccio die seltsame sog. „Meditation über den Tod Christi" und die ebenso sonderbare „Meditation über die Passion" im New Yorker Museum: Werke von düsterer asketischer Prägung, dazu strotzend von besonderen sinnbildlichen Anspielungen. Zweifellos entsprechen diese religiösen Allegorien mit ihren vielen, von allem kirchlich ikonographischen Herkommen abweichenden Anspielungen einer gerade gegen Ende des 15. Jahrhunderts verbreiteten Strömung, einer Sehnsucht nach christlich religiösen Sonderoffenbarungen, womöglich in einem gnostisch gefärbten Sinn. Bei Giorgione setzt sich diese Grundhaltung fort, aber sie reagiert zugleich scharf auf die gotisierende, christlich-asketische Haltung der älteren Generation, sie nimmt mehr weltbejahende, pantheistische, zugleich ausgeprägt magisch geheimwissenschaftliche, man möchte sagen „paracelsische" Züge an. Sie stellt der spezifisch christlichen Mystik der ausgehenden Frührenaissance die Sinnbilder einer mehr heidnisch-antiken, ganz außerkirchlichen Sonderoffenbarung, wenn auch wieder theosophisch-gnostischer Art, gegenüber.

Nicht lange freilich konnte die Zeitströmung einer Geheimbundsymbolik, wie sie um 1500 beliebt war, günstig bleiben. Es hängt das mit der beginnenden Gegenreformation ebenso wie mit dem Fortschritt der eigentlich exakten, naturwissenschaftlichen und philologischen Forschung im Kreise der Akademiker zusammen. Auch die Akademie des Aldus wurde schon 1517 aufgelöst. —

IV. Idealer Naturmythos.

Alle die aufgezählten Motive und Motivreihen sind, wie wir heute sagen würden, „okkultistisch" — im weitesten Sinne des Wortes. Überschauen wir nun aber die giorgionesken Bildmotive in ihrer Gesamtheit, so führen uns gerade die berühmtesten — etwa die Venus in Dresden, das Idyll im Louvre, die Thronszene in London, die ländlichen Konzerte auf G. Campagnolas Stichen und bei Cariani — in eine scheinbar ganz andere Welt voll erotischer Farben und musikalischer Harmonien. Der Gegensatz dieser Welt zur magisch-gnostischen ist jedoch nur ein scheinbarer. In Wirklichkeit stellt sich vielmehr eine andere Seite des „Mythos der Akademien" und ihres Gemeinschaftslebens dar. Diese mehr heitere Ansicht der akademischen Träumereien scheint gerade für die Romantik der Renaissance sehr bezeichnend. Weltliche Lebensbejahung (bis zur Ausschweifung) war bekanntlich ja auch im Norden den berühmten Humanisten und Hermetikern eigen, wofür man nur an den Lebenswandel eines Celtes, Reuchlin und Agrippa u. a. zu er-

[1]) G. Ludwig: G. Bellinis sog. Madonna am See, eine religiöse Allegorie (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1902).

innern braucht. Die Zusammengehörigkeit ist im übrigen für den Kenner der Psychologie und Soziologie des logenhaften Verbandwesens und seiner Ideale geradezu ein typischer Zug. Verbindung von Hermetik, Naturidyllik, Erotik und Musikpflege bildet ein zwangsläufig ausgebildetes Merkmal noch im späteren Logenwesen des 17. und 18. Jahrhunderts. —

Zu den pansophischen Arcana hat auch in den Akademien der Renaissance, gleichsam als Correlat, ein geheimes Gesellschaftsideal, eine Naturutopie von ausgesprochen erotisch idyllischer Färbung, eine arkadische, man kann auch sagen orphische Liebesgartenstimmung gehört, wobei die Pflege der Musik, insbesondere der damals neuen harmonischen Tonerlebnisse, eine stimmunggebende Rolle gespielt zu haben scheint. Man bedenke in diesem Zusammenhang, daß die ganze Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts (die Petrarca-Mode, Sannazaros „Arcadia") von dem Traum des goldenen Zeitalters in Verbindung mit platonisch erotischen Philosophemen durch und durch gefärbt ist und daß viele Briefstellen über die Gartenfeste der Florentiner und Venezianer Akademiker von einer gleichsam praktischen Ausführung solcher Mythen andeutend zeugen. Es ist nicht schwer sich vorzustellen, welche Rolle die neue Musik in den Loggien und Gärten einer Gemeinschaft von Künstlern, Gelehrten und aristokratischen Dilettanten spielen mußte; ist doch der Name der „Akademien" noch heute mit gesellschaftlicher Musikpflege verknüpft.

Bildmotive vom „Idyll" (Konzert) des Louvre und den entsprechenden Darstellungen bei Cariani und im Kupferstichwerk G. Campagnolas bis zur Venus in Dresden erscheinen von dem mythischen Naturideal der Akademien gefärbt. Giorgione war es, der zuerst diese in ihrer Art neuen Bildmotive aus den sinnlich naturhaften Schwärmereien und Festlichkeiten der geschlossenen Zirkel schöpfte und als ein höchst anregendes Stoffgebiet in die Malerei und Graphik einführte. Hergebrachte Bildgedanken, wie der weltliche Liebesgarten und der geistliche Rosenhag, sind unter dem Einfluß des neuen mehr heidnischen Gesellschaftsideals völlig verwandelt. Auch die nächste ikonographische Parallele, die Szenen der Venuskinder mit ihren Darstellungen von Musik und Liebe in den Kalender- und Planetenfolgen des 14. und 15. Jahrhunderts, ist wohl nur als Vorstufe aufzufassen und ändert nichts an der Originalität der giorgionischen Bilderfindung.

Von hier aus gelingt schließlich auch die Deutung der großen sog. „Thronszene" in der Londoner Nationalgalerie. Ganz offenkundig handelt es sich bei diesem ikonographisch sehr interessanten Bilde um ein Nachleben von Vorstellungen aus dem orphisch dionysischen Mysterienkreise, wie sie Eisler in seinem inhaltsreichen Werk bei gewissen Darstellungen der christlichen Antike nachgewiesen hat. Der zu Füßen des Throns friedlich weidende Panther gehört zu dem „Mythos der gezähmten Wildtiere", der, wie Eisler zeigt, in allen möglichen sinnbildlichen Abwandlungen zur orphischen Überlieferung gehört. Ein besonders scharfes Licht fällt in dieser Nachbarschaft auf den musizierenden Jüngling. Musik in dionysisch-orphisch anmutendem Zusammenhang mit zahmen Wildtieren gewinnt unabweisbar kathartischen, sittlich reinigenden Sinn. Der Gedanke liegt nicht mehr fern, daß sämtliche musikalischen Motive auf Bildern des Giorgionekreises erst ganz verstanden werden, wenn man auch die all-

gemeine Musikschwärmerei mit einer Renaissance spätantiker Mysteriengedanken verknüpft denkt: als einen Nachklang von Vorstellungen, die sich auf die läuternde Kraft der Tonkunst gegenüber menschlichen Leidenschaften beziehen, wie sie gelegentlich in Tiergestalt symbolisiert wurden. Wie dem aber auch sei: das Londoner Bild eines gekrönten Mannes, der auf dreistufigem mit Büchern belegten Thron sitzt, umgeben von Musizierenden und Anbetenden, inmitten einer zauberhaft gebändigten Natur ist eine Mysterienszene — mag nun Plato, Orpheus, Salomo, der Saturn der Endzeit oder sonst ein Ordenshaupt gemeint sein. Wir rühren hier offenbar an den intimsten Mythos in der geheiligten Überlieferung des Kreises, dem Giorgione und die Seinen Anregungen und Motive verdanken, und der orphisch dionysische Charakter der Darstellung in London bestätigt geradezu unsere Annahme, daß man im Kreise der Akademiker, wenigstens was die geselligen Formen anbetrifft, etwas schaffen wollte, wie eine Erneuerung antiker Mysterienbünde. Hier die eigentliche „Romantik der Renaissance", aus der sich Gegenstand und Stimmungsgehalt Giorgiones und der Giorgionesken zwanglos ableiten.

Immerhin ist es nicht nur der engste Giorgionekreis gewesen, mit dem die geschilderte Vorstellungswelt in die Kunst eindrang und wieder verschwand. Hat sie zwar bei Giorgione und den Giorgionesken ihre vornehmste und intimste Gesinnung und Gestaltung gefunden, so ist doch auch die Welt eines Tizian, trotz unzweifelhafter Vergröberung, nicht ohne die esoterische Mythenbildung im Giorgionekreise denkbar. Bilder wie die „drei Lebensalter" (Bridgwater Galerie), die sog. „himmlische und irdische Liebe", welche keineswegs eine einfache mythologische Illustration darstellt, Venus mit dem Orgelspieler, in gewissem Sinne auch noch die Szenen bacchischen Charakters gehören in den Kreis der Disputationen, der erotisch-mythischen Philosopheme, Musikschwärmereien und freien Lebensfeste in den verschwiegenen Gärten der Akademiker.

V. Hieroglyphenmystik.

In einer kurzen Besprechung hat L. Volkmann den Zusammenhang des ganzen von mir angedeuteten „hermetischen" Ideenkomplexes bei Giorgione mit der viel besser bekannten Hieroglyphik und Emblematik der Renaissance betont. In der Tat hätte dieses von Giehlow und Volkmann behandelte Gebiet grundsätzlich einbezogen und sein Verhältnis zu dem aufgezeigten Symbolkreis festgestellt werden müssen. Berührungspunkte sind greifbar vorhanden und geeignet, das ganze Problem historisch faßbarer zu machen. So ist Dürer, dessen Melancholia-Stich, wie wir noch sehen werden, in kaum lösbarer Beziehung zu den giorgionesken Saturn- und Melancholiebildern G. Campagnolas steht, vielleicht sogar auch zu den „drei Philosophen" Giorgiones, auch mit dem Hieroglyphenwesen des Humanismus vertraut gewesen, wofür vor allem seine z. T. verlorenen Zeichnungen zu Pirckheimers Horapollo-Übersetzung zeugen, ebenso wie die ausgedehnte Allegorik seiner Ehrenpforte, des Triumphs und des Gebetbuches. Auch bei G. Campagnola, diesem als universalen Humanisten und Gesellschaftsmenschen gepriesenen Dilettanten aus dem Giorgionekreis finden sich dicht neben den typisch giorgionesken Blättern des „Saturn", der „Melancholie"

und des „Idylls" eine ganze Reihe von hieroglyphischen Motiven; dasselbe gilt von dem durch Kristeller in den Veröffentlichungen der graphischen Gesellschaft bekannt gewordenen Meister von 1515, dessen so aufschlußreichen Melancholia-Stich wir weiter unten noch behandeln; sein Kupferstichwerk ist, wie auch Volkmann betont, geradezu eine Fundgrube derartiger Erfindungen.

Ferner könnten gewisse Zeichen, die ich in meiner Schrift bei Giorgione, G. Campagnola, Lotto und dem Anonymus der sog. „Drei Lebensalter" im Pitti aufgezeigt habe, etwa Wage, Winkelmaß, Zirkel, Kranz, Hut, Dreikopf, V, Y, Adler, Basilisk, Säule, Loggia usw. einzeln für sich betrachtet überhaupt direkt als „Hieroglyphen" im Sinne des Horapollo und seiner Ausleger in der Renaissance gelesen werden. In wichtigen Fällen stimmt eine solche Lesung sogar mit unserer aus anderen Traditionen gewonnenen Deutung unmittelbar überein. So erinnerten wir uns bei Hut und Kranz auf dem Broccardo-Bildnis an die in der freimaurerischen Überlieferung bewahrte, wohl aus dem Bauhüttenwesen stammende Deutung als Zeichen der „aufgefreiten Meister" und deren Corona. Genau so wird gerade Hut und Kranz, z. B. von Symeoni, als „Freiheit und Vornehmheit des Menschen", bei anderen als Zeichen der „geschenkten Freiheit" bezeichnet. Und in beiden Fällen berufen sich die Verfasser sehr im Gegensatz zu ihrer meist willkürlichen Ausdeutung anderer Bilder auf bestimmte antike Quellen. Auch bei Zirkel und Winkelmaß, Wage, Säule und Tempel besteht zwischen der hermetischen, später rosenkreuzerischen und freimaurerischen Sinngebung und der mehr wörtlichen Lesung humanistischer Hieroglyphik und Emblematik nur ein Unterschied der Färbung. Beziehung drängt sich ja auch durch die Identität der Persönlichkeiten und der örtlichen Verhältnisse auf. Gerade diejenigen Autoren, die man bei der Deutung des Melancholia- und Saturnkomplexes mit Glück herangezogen hat, Ficino und Pirckheimer, sind als Liebhaber und Bearbeiter der Weisheit des Horapollo bekannt. Konrad Celtes, der Gründer vieler Sodalitäten, schreibt über das gleiche Thema, wie auch Reuchlin, der große Okkultist, zu den Gewährsmännern späterer zusammenfassender Hieroglyphik, z. B. des Piero Valeriano, gehörte. Und wenn wir etwa bei Ficinus von den Hieroglyphen lesen, daß sie die urälteste Offenbarungsweisheit, wie die ägyptischen Priester sie hüteten, in einer geheimen Bildersprache bis auf die Gegenwart brächten, wenn Andere sie auch auf die Kabbalah, auf Orpheus, Pythagoras und die übrigen „Grands Initiés" zurückzuführen, so befinden wir uns durchaus in der Welt typisch orphisch-hermetischer Legenden- und Traditionsbildungen, derselben die auch für Giorgiones „Drei Philosophen", sogen. „Familie", sogen. Paris-Geburt, Konzert u. a. vorausgesetzt werden müssen. Wir fühlen, daß schon hier um 1500 die ägyptische Hieroglyphenromantik mit dem „Logen"- und Einweihungswesen jene persönliche und örtliche Verbindung gehabt haben muß, für welche über 250 Jahre später Mozarts „Zauberflöte" ein klassisches Beispiel bietet. (Haben wir nicht in Giorgiones sog. „Familie" schon Vorklänge solcher Zauberflötenstimmung?) Zum Überfluß wird gerade Venedig, wo wir die Kultusgesellschaften (Akademien) voraussetzen müssen, die mit ihrem orphisch-neuplatonisch-hermetischen Bundes-Mythos und Gesellschaftsideal einem Giorgione, Cariani, Lotto, Campagnola, dem Anonymus, dem jungen Tizian Anregung zu ihren Bildmotiven gaben, um 1500 südlich

der Alpen auch Mittelpunkt der Hieroglyphenmystik, während Florenz in dieser Zeit darin zurücktritt. Venedig ist Erscheinungsort des berühmten Modebuchs der ägyptischen Änigmatik, der „Hypnerotomachia" des Polifilo, und ihr Verleger Aldus ist Mittelpunkt jener humanistisch aristokratischen Zirkel, in denen wir auch Giorgione vermuten müssen; er ist Haupt der neuen Akademie, die wie alle Akademien geradezu als „Hüter der Hieroglyphen" angesprochen werden muß. Änigmatisches und Hieroglyphisches auch in venezianischer Malerei ist auch vor Giorgione bekannt. Jene bereits erwähnten Darstellungen, Bellinis religiöse Allegorie und Carpaccios seltsames Meditationsbild in Berlin ebenso wie die allegorische Folge des alten Bellini, der ja in gewissem Sinne als Giorgiones Lehrer gelten muß, hat auch Giehlow „hieroglyphisch" lesen wollen. Die Vorliebe für hieroglyphische Symbolik bleibt zunächst noch von einer gewissen pansophischen Schwärmerei getragen, während sie später in einfaches Rebusraten und in die erklügelte Bildersprache der Embleme und Devisen verfällt. Giehlow ging soweit, daß er sogar Kaninchen und Lamm in Tizians sog. himmlischer und irdischer Liebe als Bildsymbole (für Unkeuschheit und Tugend) deuten zu müssen glaubte. Dies mag denjenigen zu denken geben, die hier keine humanistische Allegorie aus dem Kreise platonisch akademischer Erörterung erkennen wollen, kein Motiv aus dem idealen Gesellschaftsmythos, sondern einen bestimmten mythologischen Stoff. Hieroglyphik ist also bei dem Lehrer wie bei dem Schüler Giorgiones unzweifelhaft; Hieroglyphik oder Hermetik auch bei seinen Mitstrebenden, z. B. bei Lotto, bei G. Campagnola und dem Anonymus. Liegt es da nicht nahe, auch bei Giorgione selbst angesichts der Zeichen auf dem Broccardo-Porträt, den zwei zerbrochenen Säulen und Tempelbögen auf der „Familie", Winkelmaß und Zirkel bei den „drei Weisen" und den Sinnbildern der Kaufhausfresken Hieroglyphisches zu vermuten?! — wodurch schon allein eine Beziehung zu den Akademien als Hütern der Hieroglyphik gewährleistet wäre. Eine Komplizierung erleidet der Fall nur dadurch, daß die hieroglyphische Lesart im engeren Sinn, so wie sie uns etwas später das Compendium des Piero Valeriano auf Grund des Horapollo zusammenfaßt und wie sie dann immer willkürlicher im Sinne der Impresen und Devisen ausgebaut wurde, bei den in Frage kommenden Sinnbildern nicht immer zureicht. Giehlow hat seinen Versuch, mit den Horapollo-Hieroglyphen die Sinnbilder der Dürer-Melancholie durchgängig zu entziffern, wieder aufgegeben. Mit den ägyptischen Hieroglyphen vermischen sich hier zweifellos Lehrbilder aus anderen Symbolkomplexen: vor allem aus dem Kreise saturnischer Melancholielehre, meines Erachtens aber auch aus eigentlicher Bauhüttensymbolik, endlich aus dem Bereich alchemistischer Merkzeichen. Ähnlich hilft auch bei Giorgione und den Giorgionesken die bald ganz äußerlich werdende „Rebusbildersprache" der Hieroglyphen nur in den genannten Fällen zur Not weiter. In anderen Fällen und vor allem im Zusammenhang mit den übrigen nicht eigentlich bilderschriftartigen Symbolen — die Vertreter der drei Grade, die Höhle, der Fluß, gewisse rituelle Gebärden, Kostüme, das V und Y-Zeichen usw. — versagt sie so ziemlich und es wird völlig klar, daß hier neben den literarisch humanistischen Quellen, z. B. des Horapollo und der auf ihm gebauten Systeme, noch andere Quellen für Bilderschrift und allgemeine Symbolik gegeben waren. Diese Quellen

waren nicht philologischer, sondern mehr unmittelbar traditioneller, volkstümlich lebendiger Natur und sie wurden von den Lehrüberlieferungen der Alchemie, Astrologie, Kabbala, vielleicht auch von gewissen volkstümlichen Geheimlehren innerhalb der Bauhütte, dargeboten. Daß alle Quellen sich solcher Gestalt vermengen konnten, wird umso verständlicher, als wir gesehen haben, daß — wie in dem klassischen Fall des Hutsymbols — Bilderschriftzeichen aus verschiedenen Zusammenhängen fast ganz zur Deckung gebracht werden konnten. Im letzten Ursprung gehen eben die verschiedenen Symbolreihen auf die gleiche archaische, man kann auch sagen atavistische Bildersprache zurück, wie sie im Unterbewußtsein des Menschen (insbesondere des sogen. schizothymen Typus) mit unheimlicher Zähigkeit verwurzelt ist.

VI. Zur Saturn-Melancholia-Thematik (Giorgione und Dürer)

Die Deutung von Dürers „Melencolia I" ist noch nicht als vollständig gelöst zu betrachten. Über die Auslegung und Herkunft der Attribute um die Hauptfigur des Dürerstichs sind auch nach Giehlows, Panofskys und Saxls Arbeiten noch Schwankungen des Urteils möglich[1]). Das Entscheidende aber dürfte feststehen: daß es sich nämlich um eine astrologische Temperamentsdarstellung handelt, — die Melancholie als Wirkung des Saturn, — daß ferner bei Dürer eine geheime tiefere Auffassung über das Wesen und die Berufung saturnischer Melancholie zum Ausdruck kommt. Die antike Lehre, die von Ficinus erneuert und dem Dürer durch Pirkheimer übermittelt

---

[1]) Kurz möchte ich hier noch zu den von verschiedenen Seiten lautgewordenen Einwänden gegen meine Giorgionedeutung Stellung nehmen.

a) A. Kronfeld setzt meiner „Deutung der Familie" des Giorgione seine eigene Auslegung entgegen: Novellenszene mit dem altbekannten Motiv heimlicher unehelicher Geburt. Die Vorlage in der Renaissanceliteratur weiß er bis jetzt noch nicht anzugeben, verweist jedoch auf eine Stelle in Wielands Oberon und die dazugehörige Rambergsche Illustration, sowie auch auf eine zeitgenössische Zeichnung von Altdorfer in der Albertina. Die letztgenannte Zeichnung finde ich nur bedingt vergleichbar. Der an sich plausible Novellenvorschlag scheitert für mich an der Tatsache der sehr aufdringlichen, ganz im Geist der Zeit gehaltenen Änigmatik von Säulenpaar und Loggia, mehr noch daran, daß schon Michiel gar nichts von solcher Novellendeutung weiß, die sich doch in ihrer Einprägsamkeit unbedingt überliefert haben müßte.

b) Kronfeld setzt meiner Deutung des Mannes mit der goldenen Klaue (Bildnis von Lorenzo Lotto in Wien, kunsthistorisches Museum) die weit einfachere entgegen, daß es sich hier um ein Mitglied der Familie Branca handelt. Die goldene Pranke wäre danach nicht hermetisch-hieroglyphisch zu entziffern, im Sinne des bekannten alchemistischen Basilisken und Drachensymbols, sondern in der Art jener Bilderschrift- und Rebusmode, wie sie sich im Anschluß an die ursprünglich romantisch-mystisch gemeinte Hieroglyphendeutung im engeren Sinne verbreitet hatte. Diese Auslegung wird den meisten einleuchtend erscheinen. Lotto hat indessen noch einmal symbolische Zeichen auf Bildnissen gebracht, ich denke an das Porträt des kranken Herrn (Rom, Palazzo Doria, Abb. bei Hartlaub, Giorgione), der auf seinen Körper zeigt und wo sich im Hintergrund die merkwürdige Allegorie eines geflügelten Knäbleins findet, das mit den Füßen in zwei Wagschalen steht, deren Wagebalken es selbst mit gefalteten Händen hält. Natürlich kann es sich auch hier um ein ziemlich harmloses Bilderrätsel handeln, obgleich gerade diese Hieroglyphe bei Horapollo und den Hieroglyphikern der Renaissance nicht vorzukommen scheint. Die rätselhafte Geste des Mannes, der krankhaft gequälte Ausdruck des Gesichtes lassen doch eher vermuten, daß hier andere Symbolkomplexe anklingen. Wage und geflügeltes Knablein finden sich dicht benachbart auf Dürers Melancholie, deren Zeichen, wie wir gesehen haben, im einzelnen auf keinen Fall einfach hieroglyphisch aus dem Horapollo zu deuten sind. Auch der Andrea Odoni in der Hamptoncourt-Gallerie gehört in diesen Zusammenhang; man beachte die ägyptische (!) Statuette in seiner Hand.

scheint, bildete offenbar eines der wesentlichsten Stücke in dem „Mythos" der Akademien und Sodalitäten überhaupt. —

---

c) Meiner Deutung der Drei Philosophen wird entgegengehalten, daß diese dort, wo sie Michiel im Hause Contarinis sah, Gegenstück zu einem Gemälde gebildet habe, das nach Michiels direkten Angaben eine Virgilstelle darstellte (Äneas in der Unterwelt); — weswegen anzunehmen sei, daß die drei Philosophen gleichfalls, wie Wickhoff meinte, aus diesem Stoffkreis gedeutet werden müßten. Ich kann hier nur auf die Ausführungen Gronaus (Kritische Studien zu Giorgione, Repertorium für Kunstwissenschaft 1908, Bd. 31) verweisen, die sich mit der Wickhoff'schen Deutung vortrefflich auseinandersetzen, ohne ihr freilich etwas befriedigend Neues gegenüberstellen zu können. Von einem Hinweis darauf, daß die beiden Bilder Pendants gebildet hätten, ja daß sie überhaupt in einem Raum hingen, ist, wie Gronau aufzeigt, bei Michiel überhaupt nicht die Rede, und was Wickhoff darüber vermutet, war ein kleines „Fechterkunststück" (Gronau). Mithin entfallen auch die Schlüsse von einem Bild auf das andere. Im Gegenteil muß man annehmen, daß Michiel im Hause Contarinis genau unterrichtet wurde, ob und wo ein mythologisches oder novellistisches Sujets vorlag; sonst hätte er die Höllenfahrt des Äneas nicht korrekt bezeichnet, während er bei den Drei Philosophen und der Familie nur eine einfache Beschreibung zu geben vermag. So ist auch gewiß anzunehmen, daß bei Contarini ein Bild mit der Geburt des Paris war, es fragt sich nur, ob dieses Bild mit dem verlorenen Gemälde der Galerie des Erzherzogs Wilhelm identisch ist (s. o. Abschnitt III).

Bei den nachweislich mythologischen Bildern Giorgiones, so bei der verlorenen „tela grande" mit der Höllenfahrt des Äneas (dargestellt war wohl Äneas im Elysium, wo er die Schatten des Vaters zu umarmen sucht), bei den Truhebildern usw. ist übrigens zu bedenken, daß das mythologische Thema im Kreise Giorgiones recht häufig nicht rein erzählend, sondern mit mystisch-allegorischem Nebensinn behandelt zu sein scheint. Die Wahl der mythologischen Gegenstände bei Giorgione gibt in dieser Hinsicht zu denken.

d) Daß Giorgione Bilder wie die Venus (Dresden), das Idyll (Louvre) und ähnliche weltlich galante Gegenstände behandelt hat, wird gelegentlich alsWiderspruch zu meiner mysterienhaften Auslegung anderer Bildmotive des Meisters empfunden, ähnlich wie die Berichte über Giorgiones ausgesprochene Galanterie und Musikleidenschaft. Nach den Ausführungen in Abschnitt IV ist wohl ohne weiteres klar, daß die Mystik der humanistischen Männerbünde in der Renaissance nicht ausgesprochen asketisch sondern vielmehr heidnisch künstlerisch, auch wohl pantheistisch gefärbt war und daß sie ein Natur- und Urzustandisdeal mit besonderem Eroskultus als wesentliches Element mit umfaßte. Die Venus in Dresden ist gewiß keine Allegorie, kaum aber ohne das erotisch platonische Reinheitsideal der Bünde denkbar.

e) Wie ist es möglich, daß sich Künstler fanden, zumal von so sinnenfroher Art in einem so sinnenfrohen Zeitalter, die zur Darstellung von allerhand fernliegenden mystisch-allegorischen Beziehungen, zum Hineingeheimnissen hieroglyphischer Lesarten und hermetischer Andeutungen bereit waren? Sind nicht diese Bilder der großen Venezianer, auch Giorgiones, alles andere als mystisch, abstrakt und allegorisch?

Derartige oft gemachte Einwände sind typisch impressionistisch und aus dem Gesichtspunkt des „l'art pour l'art"-Prinzips gedacht. Für die alte Kunst gab es kein Inhaltsproblem, keine Scheu vor dem „Literarischen", weil alles Literarische, selbst das Abstrakte unmittelbar naiv und anschaulich erlebt wurde. Was uns abstrakt und fernliegend bedünkt, war einst lebendigste Bildersprache, die man gleichsam sinnlich und bewegt erlebte (so wie es heute höchstens noch die Kinder vermögen oder, seltsamer Weise, auch gewisse Typen von Geisteskranken). Damit und zugleich mit der romantischen Koketterie der Zeit mag zusammenhängen, daß Künstler häufig nachweisbar rein allegorisch gedachte Gestalten in höchst sinnfälligem genre- und märchenhaftem Eigenleben darstellten, eben weil sie das symbolische Bild nicht als etwas Abstraktes erlebten. Die Kinder auf Cranachs Melancholie sind raufende Buben geworden. Eine ganz trockene Allegorie der Tugend wird, wie Fraenger nachweist, von Hans Weiditz zu einer kosmischen Märchenfigur, einer Wetter- und Waldhexe umgeschaffen. Die an sich wörtliche Illustration einer Hiobstelle ergibt bei demselben Meister eine Drei-Figuren-Gruppe, die auch den Verfasser dieses Aufsatzes ebenso wie Justi und Venturi zu ganz irriger Auslegung im Sinne moderner Stimmung verführt hatte.

Ganz allgemein ist folgendes festzustellen: daß von einem Gemälde nicht auch erzählende dramatisch gegenständliche Wirkungen ausgehen sollen, daß solche Dinge unkünstlerisch sind, ist erst aus der dualistischen, Inhalt und Form auseinanderreißenden Ästhetik unserer Spätzeit zu erklären.

Diese neue Melencolia-Auslegung ist gleichwohl noch wenig in die Dürerliteratur eingedrungen. Die Gründe liegen nahe; sie sind zu suchen in der Unzugänglichkeit der astrologischen Pansophie, in die auch Dürer verstrickt war. Vielleicht macht der folgende Hinweis die neue Sinngebung plausibler. Es handelt sich um eine Melancholiedarstellung, die Saxl und Panofsky nicht erwähnen und die doch aus verschiedenen Gründen fast lehrreicher ist, als alle bei ihnen abgebildeten Darstellungen. Erstens ist sie, wenn nicht vor dem Dürerschen Blatt so doch unabhängig von ihm entstanden, ist also ganz anders zu beurteilen als die bekannten nachdürerischen Darstellungen Behams und anderer. Zweitens wirkt sie nicht nur als Vorstufe, sondern zugleich wie ein Kommentar zu dem Blatt Dürers. Es handelt sich um einen Stich des sogenannten „Meisters von 1515", jenes merkwürdigen anonymen Stecherdilettanten, dessen Werk Kristeller in einer Veröffentlichung der „graphischen Gesellschaft" publiziert hat. Seine deutsch-italienische Mischkunst verarbeitet verschiedenartigste Eindrücke. Wichtig ist, daß sie auch in anderen Darstellungen jene in gewissen Humanistenkreisen der Renaissance beliebte von den Akademien „gehütete" Symbolik und Hieroglyphik aufweist, in deren Zusammenhang natürlich auch das hier abgebildete Blatt gehört.

Der Stich (B. 19) stellt eine geflügelte nackte Frauengestalt dar, die mit den Armen über einen großen Himmelsglobus gestützt am Boden liegt und einen Zirkel in der Linken trägt. Ein bärtiger Mann in Phantasietracht und mit seltsamer Kopfbedeckung, die ihn wohl als Magier kennzeichnen soll, steht neben der Liegenden und berührt anscheinend mit der linken Hand, die gleichzeitig einen Wedel trägt, ihr Haupt, während die Rechte die aufblickende Frau mit energischer Gebärde auf einen Stern hinweist.

Für die alten Künstler war das Kunstwerk Mitteilung im totalsten Sinn: der dichterische, allegorische, ja philosophische Bestand seiner Bildwerke gehörte ihm ganz selbstverständlich zur Ganzheit seiner Ausdrucksmittel, wenn er sich auch gern in solchen Dingen beraten ließ. So ist bekanntlich mittelalterliche Kunst voll scholastischer Spitzfindigkeit, ohne im mindesten an Sinnfälligkeit einzubüßen: sie kann ohne diese Bezüge, auch rein formal, gar nicht vollständig gewürdigt werden. Bellini und Giorgione, diese offenbar universell auch als Musiker veranlagten Genies, scheinen auf die eigene Erfindung des Gegenständlichen besonderes Gewicht gelegt zu haben, indem sie sich oft von mythologischen und novellistischen Vorlagen und Bestellerwünschen frei machten. Bellini betonte bekanntlich das Recht, ein Bild „nach eigener Wahl" zu erfinden. Aber es ist ein grober Anachronismus und ein beträchtlicher Mangel kulturpsychologischer Einsicht, wollte man annehmen, daß Giorgione seine Figuren und Landschaften bedeutungslos, rein formal-optisch gefügt habe, so wie es bis zu einem gewissen Grade etwa Hans von Marees oder Edouard Manet getan haben. Das „Idyll" im Louvre ist kein „Dejeuner sur l'herbe"!

Was die gegenständlichen Bildinhalte bei Giorgione einschließlich seiner hermetisch-hieroglyphischen Bilderschrift angeht, so waren gerade diese in ihren Einzelheiten anschaulich genug, um kompositionell und bildgemäß verarbeitet werden zu können. Hinzu kommt nicht zuletzt, daß die Stimmung der Männerbünde — das Naturideal, der Eroskult und die Musikschwärmereien, die astrologische Romantik und der große hermetische Gedanke der „Wandlung" — bei einem so außerordentlichen Dichter-Maler und Maler-Philosophen wie Giorgione eine im hohen Sinne anregende Kraft zu besonderen Visionen gebildet haben müssen; sie sind rein stimmungsmäßig betrachtet der Urquell des „Geheimnisses" in der Malerei des großen Venezianers. Welch ein typisch moderner Fehlschluß, zu meinen, den alten Meistern in ihrer naiven Unfähigkeit, Leibliches und Geistiges, Sinnliches und Seelisches zu trennen, diesen Menschen, denen einfach alles Bild ward, hätte das Literarische und Gedankliche zur Gefahr werden können! Erst seit ungefähr 100 Jahren ist die „Literatur" der Fluch der bildenden Kunst geworden. Jedoch gehört die Untersuchung der Gründe dieses geistesgeschichtlichen Schicksals nicht hierher.

Bei Bartsch und Kristeller wird das Blatt als „Die Astrologie" bezeichnet, also gleichsam als eine der bekannten allegorischen Darstellungen einer Wissenschaft aufgefaßt. Derartige Personifikationen sind indessen im Mittelalter nur für die sieben freien oder unfreien Künste bekannt und auch zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist man kaum über diese feststehenden Vorstellungen hinausgegangen. Bei einer einfachen Verkörperung der „Astrologie" würden auch die vielen beziehungsreichen Züge der Darstellung unverständlich bleiben. Warum vor allem das müde Daliegen der Gestalt,

Abb. 3. Meister von 1515. Die Melancholie B 19.

deren Hand den Zirkel in einem Zustand der Willenlosigkeit zu halten scheint und deren Blick nur matt der energischen Bewegung des Mannes zu folgen vermag?

Die richtige Deutung ergibt sich aus dem Vergleich mit Dürers „Melancholie" und den durch Saxl und Panofsky beigebrachten zugehörigen Darstellungen. Die geflügelte am Boden hockende Frauengestalt mit dem Zirkel in der Hand und mit den deutlichen Zügen von Mattigkeit und Resignation ist von Dürer zur klassischen Verkörperung des melancholischen Gemütszustandes erhoben worden. Auf dem Blatt des „Meisters von 1515" finden wir diese entscheidenden Kennzeichen wieder; nur ist an Stelle der vielen bauhandwerklichen, mathematischen, alchemistischen und wohl auch astrologischen Symbole, mit denen Dürer das faustische Streben des Melancholikers und seine besondere Aufgabe auf Grund geheimen Wissens versinnlicht, allein der einzige Zirkel in der Hand und der astronomische Globus zu sehen. Statt dessen hat uns der Künstler mit mehr italienisch anmutender naiver Anschaulichkeit einen Zug ein-

gefügt, der bei Dürer mythisch verhüllt und nur auf Grund umfassender Forschungen herauszulesen war, der aber doch den Schlüssel zu der ganzen, zu Grunde liegenden Melancholie-Symbolik bietet: die Beziehung des melancholischen Temperaments zum Saturn, unter dessen Influenz alte Kalenderbücher von jeher den Melancholiker als das „Saturnkind" gestellt hatten und der jetzt auch der gelehrten Personifikation der Melancholie zugeordnet wird. Den Vermittler zwischen Stern und Genius der Melancholie macht hier jene wunderbare Gestalt, die wir wegen der ganzen Haltung und Kraft als Sterndeuter, als „Weisen" bezeichnen können — oder ist Saturnus selber personifiziert? Wahrscheinlicher ist es doch der Stern-Weise, der uns hier die Beziehungen zwischen Gestirn und Temperament gleichsam demonstriert. Kein Zweifel, daß das künstlerisch geringfügige Blatt, wohl eine Jugendarbeit des Stechers, in einem vielleicht unreifen und indiskreten Sinn Zusammenhänge enthüllt, die dem Dürerstich seine tieferen Hintergründe verleihen.

Gewiß ist das Blatt des Meisters von 1515 keine erstmalige Auslegung des Melancholiethemas im Sinne der Renaissance, auch wenn die Arbeit vor Dürer entstanden ist — was wir für wahrscheinlich halten. Aus Campori wissen wir von der verschollenen „Melancholie" des Mantegna, mit ihren spielenden (antimelancholischen?) Knäblein, die dann auf die Melancholiebilder Cranachs eingewirkt zu haben scheinen. Ob aber die etwas vorwitzige Aufdeckung der Saturnbeziehung auch bei Mantegna gegeben war, oder ob sie eine besondere Erfindung unseres Stechers darstellt, ist nicht zu entscheiden.

Auf jeden Fall ist der abgebildete Kupferstich die beste Erläuterung zu Dürers berühmtem Blatt und zugleich eine Bestätigung der neuerdings mit guten Gründen behaupteten Saturnmystik in der berühmten Allegorie des deutschen Meisters. Andere nicht weniger merkwürdige Beiträge zur Melancholiefrage hat uns Giulio Campagnola geliefert, in dessen Kupferstichwerk hieroglyphisch-akademische Elemente ebenso charakteristisch erscheinen wie bei dem Meister von 1515. In dem Giorgionebuch des Verfassers wird der Nachweis versucht, daß Giorgione und sein Kreis, insbesondere der vollständig von Giorgione abhängige Giulio Campagnola das Melancholiethema in merkwürdigen Abhandlungen mehrfach anklingen lassen und zwar wiederum zum Teil unabhängig von Dürer und nachweisbar vor ihm. Am interessantesten und aufschlußreichsten ist für uns der frühe Kupferstich, den wir abbilden, ein liegender Greis, der seinen Kopf aufstützt, im Hintergrund Meer und Schiff, sowie ein dem Dürer (B. 93 u. 80) entlehntes Landschaftsmotiv. Dies Blatt trägt nun, alle weiteren Auslegungsversuche überflüssig machend, die Inschrift: „Saturnus" und überdies noch die Jahreszahl 1507. (B. 4.)

In der Ikonographie des Saturn, zu der uns zuletzt Saxl und Panofsky einen grundlegenden Beitrag geliefert haben, steht diese von Saxl und P. nicht erwähnte Darstellung völlig vereinzelt da. Sie ist darum um so aufschlußreicher und zwar in mannigfaltiger Hinsicht. Zunächst wirkt sie wie ein schlagendes Beweisstück für die bei Giehlow und Saxl-Panofsky behauptete Wandlung und Veredlung des Saturnbegriffs in der Renaissance, - jene Veredlung, die erst Dürers Melancholie-Auffassung möglich machte. In allen Planetenkinderbildern des 15. Jahrhunderts und zwar im Norden

so gut wie im Süden erscheint Saturnus nach der hergebrachten volkstümlichen Auffassung der Kalenderpraktik, die den Saturn zumeist mit bestimmten Eigenschaften der „Saturnkinder" ausstattet: als Greis, als Hinkender, Grabender, Rechnender, schließlich als Gefangener und Gehenkter, oft umgeben von bestimmten Attributen, die diese bekannten Qualitäten symbolisieren. In den italienischen Stichen wird er dann wieder zum eigentlichen Sterngott erhoben, der als ein König mit Sichel und Fahne auf seinem Triumphwagen am Himmel fährt. Nirgends trägt die Personi-

Abb. 4. Giulio Campagnola, Saturn, Kupferstich B 4.

fikation des Sternes aber jene veredelten Züge, welche durch die neue Saturnlehre Ficinos verbreitet wurden: die der Meditation und der inneren Selbstentwicklung. Wohl finden sich gelegentlich auch Eremiten und Sinnende unter den Saturnkindern — es sind auch für uns noch die recht eigentlichen „Melancholiker" — aber der Gott selbst nimmt diese Züge nicht an. Eine Ausnahme macht der berühmte Zyklus von Wandmalereien des Salone in Padua, wo unter vielen Eremiten und Meditierenden als Saturnkindern auch Saturnus selber einmal eine Meditationsgebärde zeigt. Er erscheint als eine stehende königliche Gestalt, die die Hand (wie Osiris) zum Schweigen auf den Mund legt.

Bei Campagnola nun ist der Sterngott vom Himmel herabgestiegen und hat die meditierenden Züge des edlen Saturnkindes angenommen. Andrerseits ist er aber

doch Gott, übermenschliche Personifikation geblieben, wie die idealische Nacktkeit des Oberkörpers und die frei antikisierende Darstellung des Gewandes anzeigen. Der Gott Saturnus als eine „Kronos"-artige, bärtige greise Gestalt, liegt an der Erde, die ja das eigentliche Element des Fluren- und Saatengottes ist, an einem Abhang, der ihn fast wie eine Höhle schützend umfängt. Er hat den halb verhüllten Kopf sinnend traurig aufgestützt. In der Hand trägt er wieder einen Wedel, der vielleicht auch auf die Trauer Bezug hat, bei der man auch an den Zweig des Magiers in der Melancholiedarstellung des „Meisters von 1515" denken mag. Rechts im Hintergrund sieht man drei Bäume; sie könnten hermetisch-symbolisch aufzufassen sein, denn der erste ist astlos, der zweite hat zwei, der dritte mehrere Äste. Gewiß aber ist, daß das Meer mit dem Schiff im mittleren Hintergrund nicht zufällig gewählt ist, denn wir kennen Saturnus als Herrn der langen Meerreisen, und aus keinem anderen Grunde hat Dürer, wie längst nachgewiesen ist, ebenfalls den Meereshintergrund gewählt. Vielleicht hängt auch die seltsame flußgottartige Charakteristik des Greises bei Campagnola damit zusammen.

So wird dieses Blatt zum Beweis dafür, daß die höhere Auffassung saturnischer Melancholie schon vor Dürer, nämlich spätestens 1507 in der Kunst ihren Ausdruck gefunden hat — wenn wir von der nicht näher bekannten Darstellung Mantegnas absehen wollen. Es ist ferner höchst bedeutsam, daß der Stich von einem venezianischen Künstler (gebürtig aus Padua) stammt, und zwar von einem aus dem unmittelbaren Umkreis des Giorgione! Er beweist, daß die neue Saturnspekulation im Kreis Giorgiones bekannt war — Campagnola selbst wird uns bei den Zeitgenossen als ein vielseitiger hochgebildeter Dilettant geschildert; übrigens war er selber ein Schüler Mantegnas, dessen humanistische philosophische Neigungen bekannt sind. Der saturnische Sinn anderer Stiche Campagnolas erscheint damit auch so gut wie sichergestellt. So stellt ein Kupferstich des fälschlich sog. „Astrologen" (B. 8) den melancholisch saturnischen Philosophen dar, die runde Scheibe, die er mit dem Zirkel abmißt, trägt hermetisch-astrologische Symbole (Wage, Sol und Luna); der Drache, von jeher als Saturntier überliefert, der Totenkopf mit den gekreuzten Knochen sind entweder das bekannte hermetische Symbol oder nur einfaches Attribut des „Saturniers" selbst oder endlich Andeutung magischer Beschwörertätigkeit des Adepten, immer vergleichbar dem walpurgishaften Hexenschwarm, mit dem Cranach jedesmal seine Melancholiedarstellung ausstattet, damit im Gegensatz zu Dürer eine Auslegung niederer Melancholie andeutend. Ganz ähnlich wie hier ist später auf Gerungs Melancholiebild der Melancholikus abgebildet (Abb. bei Saxl-Panofsky). Der junge „Philosoph mit dem Totenkopf" (Galichon 10), bei Kristeller auch „Die Melancholie" genannt, offenbar auf eine herrliche Komposition des Giorgione zurückgehend, ist im Gegensatz dazu der höhere, wahrhaft philosophische Melancholiker; von hier führt eine direkte Linie zu den späteren italienischen Melancholiedarstellungen bei Feti, Castiglione u. a. So haben wir also bei Giulio Campagnola drei mit Sicherheit dem saturnisch-melancholischen Komplex zuzurechnende Darstellungen. Dies ist zunächst für das Problem der giorgionischen Bildstoffe von Wichtigkeit und wir haben versucht, nachzuweisen, daß von den sog. „Drei Philosophen" in Wien mit Gewißheit der Jüngste,

mit Winkelmaß und Zirkel vor der Höhle Operierende, ein eigentlicher „Saturnier" des neuen Typus ist. Aber auch die beiden anderen, der reiche morgenländische Mann mit dem Beutel und der kronosartige Greis mit der hermetischen Tafel tragen saturnische Zeichen, und wir waren daher versucht, alle drei Männer, die als die „drei Grade" eines orphisch-hermetischen Geheimbundes aufzufassen sind, zugleich als höhere Saturnkinder in Anspruch zu nehmen und die Höhle als „Saturnhöhle" aufzufassen (vgl. dazu die „Vitriol"-Formel der tabula smaragdina, Haupturkunde aller Alchemisten, Hermetiker und Rosenkreuzer: „Visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem"). — Ebenso wichtig werden aber die drei Stiche Campagnolas zusammen mit dem des „Meisters von 1515" für das Problem des Dürerschen Kupferstichs. Zwei von den Blättern sind ja datiert – der sogenannte „Astrolog" trägt das Jahr 1509 – und auch das dritte und reifste Werk, der junge Philosoph mit dem Totenkopf, ist wahrscheinlich vor 1514 entstanden, denn erstens starb Giorgione, der hier doch wohl das direkte Vorbild abgab, schon 1510 und zweitens ist Campagnola selbst 1514 nicht mehr nachweisbar. Die Blätter können also Dürer bekannt gewesen sein, der 1505 07 zum zweitenmal in Venedig weilte. Alles weist auf eine nicht nur künstlerische sondern auch persönliche Fühlungnahme zwischen Dürer einerseits, Giorgione und Campagnola andrerseits hin. Campagnola hat mehrfach Dürerstiche verwertet, so auch auf dem „Saturnus" von 1507, der während Dürers Anwesenheit in Venedig entstanden ist, aber einen älteren Stich dieses Meisters im Hintergrund verwertet. Dürer malte für denselben Fondaco dei Tedeschi, für den auch Giorgione in seinen berühmten Fresken tätig war. Auf dem Bilde der „Ehebrecherin" in Glasgow, dessen nahe Beziehung zu Giorgione doch wohl unzweifelhaft ist, ist eine Kopfstudie Dürers aus der großen Passion verwertet und auf Domenico Campagnolas Fresken in Padua erscheint ein Dürerbildnis.

Nun kommen auch Saxl und Panofsky zu dem Ergebnis, daß Dürers Melancholie mit den populären nordischen Saturnkinderbildern formal wie inhaltlich nichts zu tun hat. Diejenigen Berufe – sagen S.-P. , die von Dürers Darstellung symbolisiert werden, sind in Italien und zwar zuerst in den Salonefresken von Padua vertreten. Die sechs Darstellungen, die in den Saturnfresken des Salone das Nachdenken illustrieren, sind hier gleichsam zu der einen Hauptfigur geworden; Hobel und andere Werkzeuge bei Dürer entsprechen dem Tischler, der Beutel dem Schatzsucher, Block und Schleifstein entsprechen beide dem Steinmetzen, der sie hervorbringt und der letztere deutet wahrscheinlich außerdem noch auf den Schleifer, der ihn im Salone benutzt. Die Auswahl aber, die Dürer getroffen hat, wird, wie wir sahen, bestimmt durch die neue Auffassung des Saturn und der Melancholie, die im Florentiner Neuplatonismus wurzelt und durch die Zuspitzung des ganzen Programms auf die geometrischen Tätigkeiten. Auch die grundsätzliche Neuerung gegenüber den Salonefresken daß nämlich die Melancholie zur personifizierten Gestalt geworden ist, als eine Art von Genius dargestellt wird — verdankte Dürer nach Saxls Ansicht vielleicht Italien, in dessen antiker Vergangenheit die personifizierende Darstellungsweise beheimatet ist und wo Dürer überdies die allegorischen Frauengestalten Bellinis und die „Melancholie" Mantegnas sehen konnte.

Diese letzte mehr formale Beziehung ist auch uns gewiß. Aber hat Dürer auch seine neue esoterische Auffassung der saturnischen Melancholie in Italien vorgefunden? Wir wissen nicht, ob sie schon in Mantegnas Bild steckte, und ganz gewiß geht Dürer weit über die scholastischen Andeutungen des Salone in Padua hinaus. Nun meint Giehlow, daß Dürer die neue Saturnlehre des Florentiner Humanistenkreises durch Pirckheimers Vermittlung kennengelernt habe, und vieles weist in der Tat auf eine Kenntnis der berühmten Schrift des Ficinus über das „dreifache Leben" hin. Aber die unmittelbare Anregung zur Verbildlichung der Melancholie im neuen Verstande hat Dürer gewiß nicht durch Theorie und Bücher, ebensowenig durch Bilder längst verstorbener Meister oder gar durch mittelalterliche Wandmalereien gewonnen, sondern durch den Umgang mit Künstlern selbst, denen das saturnische Thema im modernen Sinne geläufig war und die es bildlich gern behandelten. Diesen Umgang fand er in Venedig im Kreise der akademischen Romantiker: bei Campagnola und Giorgione, den Künstlern des meditierenden „Saturnus", des melancholischen Jünglings mit dem Totenkopf und der „drei Philosophen", wo wahrscheinlich auch das Saturnthema eine Rolle spielt. Mit dem „Meister von 1515" oder seinen größeren Anregern — wenn dies nicht wiederum die Venezianer selber waren — muß auch irgendeine direkte oder indirekte Beziehung angenommen werden. Dürer hat nun keine der in Italien empfangenen Anregungen direkt in seine Sprache übersetzt. Schon in den Attributen, mit denen er den geflügelten Genius umgibt, zeigt sich der Unterschied. Mit ihnen hat Dürer in der italienischen Renaissancekunst überhaupt kein Vorbild. Alles was wir hier an vordürerischen Melancholie- und Saturnbildern finden, ist in den symbolischen Beigaben sehr sparsam, viel einfacher und anschaulicher, betont meist nur eine Richtung der Melancholie und deutet, abgesehen vielleicht von den spielenden und musizierenden Putten auf Mantegnas Bild, antimelancholische Mittel, im Sinne von Dürers „Mensula Jovis" und des sogenannten Teucrium-Kranzes, nicht an. Die Fülle der saturnischen Symbole, welche hart im Raume sich stoßend die Flügelgestalt umgeben, ist gotisch-nordisch, nicht nur formal betrachtet, sondern auch geistig verstanden: nur ein Deutscher konnte so viel unsinnliche Abstraktionen zu einem solchen Bilderrätsel häufen. Nur ein Deutscher war freilich dieser schmerzlich bohrenden, wahrhaft faustischen Auffassung der Melancholiegestalt fähig.

EIN ALTDEUTSCHES GNADENBILD IN ST. EMMERAM IN REGENSBURG

VON

HILDEGARD DANNENBERG

Mit 6 Abbildungen

Im nördlichen Seitenschiff der Klosterkirche St. Emmeram in Regensburg befindet sich auf dem Altar der hl. Dreifaltigkeit vom Jahre 1713 das im folgenden besprochene Tafelbild, in Form und Maßen durch Einbau in einen Barockschrein stark verändert [1]). Das Material, von rückwärts leider nicht zu untersuchen, scheint Tannenholz zu sein. Es ist ein dünnes Brett ohne Leinwandüberzug. Größe: heut 95 cm breit × 116 cm hoch. Darstellung: Auf einem in freiem Wiesengrund gebauten Thron wird Maria, das sitzende Kind säugend, von zwei — im Maßstab kleineren — Engeln gekrönt. Links unten kniet — ganz klein — als Stifter ein Abt in anbetender Haltung.

Erhaltung: Das Bild ist, wie die genaue Untersuchung ergibt, in Größe, Formen- und Farben-Haltung nachträglich verändert worden, doch so erhalten, daß der ursprüngliche Zustand mühelos abgelesen werden kann. Die andersartige Technik der veränderten Partien läßt auf eine Restauration im frühen 18. Jh. schließen, d. h. in der Zeit, in der das Bild seinen Barockschrein erhalten hat, dessen Formen mit denen des 1713 errichteten Altarbaus zeitlich zusammenstimmen.

So wurde vermutlich um 1713 die Tafel in Höhe und Breite (oben und an beiden Seiten) um einige Zentimeter beschnitten (unten ist der alte Rand geblieben) und zudem oben an beiden Seiten, um in die Barockform des Schreines zu passen, abgeschrägt.

Die ursprüngliche Komposition erlitt Änderungen durch Hinzufügen des Schleiers, der, ebenso wie die neu gemalte Windel des Kindes, aus Gründen der Prüderie das Fleisch verdecken sollte, und durch die notwendig gewordene Veränderung der linken Hand Mariens einschließlich der — neuen — Ärmelmanschette. Ferner wurde die Alba des Engels links unterhalb der Gürtung um fast die Hälfte verbreitert.

Ursprünglich reichte also Maria, in offenem, nur durch ein schwarzes Stirnband gehaltenem Haar dem nackten Kinde die Brust. Dabei drückte ihre Linke die Brust zwischen dem zweiten und dritten Finger zusammen. (Die heutige Spannung zwischen dem dritten und vierten Finger ist unnatürlich.) Tadellos in den alten Formen erhalten sind die beiden Engel (außer der oben erwähnten Gewandpartie), der Stifter, Haar und Mantel Mariens.

Die Veränderungen in der farbigen Haltung des Bildes scheinen zum Teil durch

[1]) Den Hinweis auf das Bild danke ich meinem verehrten Lehrer Prof. Dr. Bruhns gelegentlich einer Studienfahrt des Frankf. Kunsthist. Seminars nach Regensburg. Für liebenswürdige Unterstützung an Ort und Stelle bin ich S. Hochw. Herrn Prof. Dr. Heidingsfelder, Regensburg und Fräulein cand. hist. art. Lotte Hahn, Frankfurt (jetzt Frau Dr. Heidenheim, Berlin) zu großem Dank verpflichtet.

den damaligen Zustand des Bildes bedingt worden zu sein und sind nach bestem Vermögen in Angleichung an den ursprünglichen Zustand gemacht. So der Goldgrund,

Abb. 1. Deutscher Meister: Thronende Gottesmutter mit Kind. Regensburg, St. Emmeram.

der einem alten, wohl gleichfalls glatten, entsprach, die rötlich-violette Farbe des Thrones und seine Decke, deren Brokatmuster in Grünblau und Gold aus dem Barock stammt und dünn und flach, ohne Grundierung, in einer Farbschicht mit Ölfarben auf das Holz gemalt ist.

Abb. 2. Meister von Flémalle: Muttergottes mit Kind. (Ausschnitt.) Frankfurt M., Städelsches Institut.

Abb. 3. Meister von Flémalle: Hl. Barbara vom Retabel des Kanonikus Werl. 1438. Madrid.

Farbig neu ist dann also das Weiß von Windel und Schleier, sind auch die violetten Schattentöne in den Alben der Engel und im Mantel Mariens rechts. Endlich sind Nasen- und Brauenkontur und die Augen Mariens übermalt. Alle diese Erneuerungen sind mit Ölfarbe, die sich von der alten Temperafarbschicht deutlich scheidet, gemacht worden.

An allen anderen Partien sind die alten Farben gut erhalten, auch nicht durch zu starken Firnis gegilbt oder zu glänzend gemacht.

Kolorit: So war — vor dem alten, rötlicheren Goldgrund — das Kolorit ursprünglich eher wärmer zu denken, nicht kühler. Das erhaltene Bild abzüglich der restaurierten Stellen ergibt folgende Farbhaltung: Vor warmem, leuchtendem Goldgrund in frisch saftgrüner Wiese voll bunter Blumen sitzt Maria auf rötlich-violettem Thron mit goldbrokatener Decke auf einem roten Kissen. Sie trägt ein (wenig sichtbares) grünblaues Kleid mit Zinnober-Saum und einen warm weißen Mantel, dessen Goldsaum (gelbe Farbe) bunten Edelsteinbesatz hat. Das Haar ist goldblond. Die —ebenfalls blonden — Engel über ihr mit braungelben und braunroten Flügeln tragen eine goldne Krone (Metallgold). Der Stifter hat ein Brokatpluviale, in Krapp und Gelb gemustert, mit blauer Schildquaste und blau und weißen Fransen, weißem Perlbesatz am Amikt, weiße Handschuhe, farbige Ringe, eine leuchtend zinnober Mitra mit gelben Feldern und Perlen- und Edelsteinrändern. Am gelben Pastorale flattert der weiße Pannisellus mit rotem Ende. Das Wappen zeigt den Schild in stumpfem Zinnober mit gleichfarbigen kleinen Rauten und einem silbernen Straußenkopf.

Die Karnation ist zart gelblich, beim Stifter etwas kräftiger.

Im Bilde sprechen also helle, warme Farben: Weiß steht in großer Fläche vor Gold und Goldbrokat, in dunkeles Grün gebettet. In kleinen Mengen leuchtet dazwischen intensives Rot.

Technik. Sämtliche Formen sind vorgezeichnet und bei der farbigen Anlage innegehalten worden. Die ebenfalls vorgezeichneten Schattenlagen der Gewänder wachsen jetzt durch die sehr dünne Farbschicht durch. Die Karnationsteile haben keine farbigen Konturen. Die Gesamtbehandlung ist locker, flüssig und weich. In der malerischen Ausführung ist ein hohes Maß von stofflicher Differenzierung erreicht; Gras, Edelsteine, Wollstoff und Samt sind in ihrer Struktur durchaus unterschieden.

Die einzelnen Körper sind gut gezeichnet, die Engel glaubhaft in der Flugbewegung, das Kind ist ein erträglicher Akt, dagegen fehlt der Gesamtkomposition das Räumliche, und das Sitzen Mariens auf der Thronbank bleibt unklar. Die farbige Behandlung erst, nicht die zeichnerische, bringt die Raumeindrücke im Bilde hervor, am stärksten in der Lagerung der Mantelfalten auf dem Boden mit ihren fein abgestuften Licht-, Halbschatten- und Schattenteilen. Vermutlich hat auch die ursprüngliche Throndecke, in feineren, dunklen Farben und sorgsamerer Behandlung, mehr Raumtiefe als die jetzige gehabt.

Datierung und Herkunft. Stilanalyse der Tafel und die Daten für den Stifter Wolfhard Strauß, Abt von St. Emmeram 1431 51, ergeben zusammen ein Ansetzen in die vierziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Ikonographie, Kom-

Abb. 4. Meister von Flémalle: Christus und Maria. Philadelphia, Sig. Johnson.

position, Typen und malerische Behandlung aber rücken das Bild in den Einflußkreis des Meisters von Flémalle.

Das Motiv der sitzenden Gottesmutter, die von zwei kleineren Engeln gekrönt wird, ist um diese Zeit, nach dem Erhaltenen zu urteilen, für Deutschland noch selten.

Abb. 5. Meister von Flémalle: Verkündigung vom Mérode-Retabel. Brüssel, Gräfin Mérode.

Etwa gleichzeitig mit unserer Tafel zeigt es ein kleines Triptychon der Lochnerschule im Wallr Rich. Museum (Abb.: Schrade, Stephan Lochner, Nr. 33); verbreitet scheint es vor Schongauers Madonna im Rosenhag nicht zu sein. Dagegen existiert die Kopie eines Bildes von Rogier mit demselben Motiv, Versteigerung Cernuschi, (Abb. bei M. J. Friedlaender, Der Mst. von Flémalle und Rogier van der Weyden, Abb. LXXIX).

Vielleicht geht ihr (verlorenes) Original auf ein Werk aus dem Kreise des Meisters von Flémalle zurück, von dem sich die wenigen frühen deutschen Bearbeitungen des Motivs ableiten ließen.[1])

Die Haltung von Mutter und Kind auf der Regensburger Tafel ist nun der der stehenden Muttergottes des Msts. von Flémalle im Städelschen Institut sehr ähnlich. Hier sind auch Analogien für den Typus des Kindes zu finden. Daß diese Tafel zur Zeit ihrer Entstehung weitbekannt war, beweisen die zwei erhaltenen Kopien (s. M. J. Friedlaender a. a. O.).

Unser Bild kann nicht als Versuch einer Kopie gelten, sondern ist eine freie Behandlung des übernommenen Themas.

Der Kopf Mariens, der heut durch die barocke Binnenzeichnung härter wirkt und ursprünglich — ohne den Schleier — oval war mit hoher Stirn, ist besonders zu vergleichen mit dem der Barbara des Werle-Altars, auch in der Kopfhaltung und Haarbegrenzung (das Ohr bleibt frei) und mit dem Mariens auf dem Bild mit Christus (Philadelphia, Slg. Johnson), wo auch das schwarze Band über der hohen Stirn liegt.

Für den Kopf des Engels links sei auf die Maria des Mérode-Altars, für den Kopf des andern auf den Engel desselben Altars hingewiesen.

Die Haltung und Gewanddrapierung beider Engel findet ihr Vorbild in dem Engel rechts oben im Gnadenstuhl zu Löwen, bzw. seinem Urbild.

Das Faltenmotiv des Mantels Mariens ist ähnlich dem der Muttergottes auf der Anbetung in Dijon (Lagerung auf dem Boden, Dreiecksfalte links, große Bogenfalte rechts).

In der farbigen Behandlung erinnert das Regensburger Bild an die Tafeln des Msts. von Flémalle im Städelschen Institut, besonders das dünn aufgetragene warme Weiß mit feiner Licht- und Schattenmodellierung an die Grisaille der Dreieinigkeit. Vielleicht war der alte Gold- und Brokathintergrund in Muster und Wirkung dem Hintergrunde der Frankfurter Tafeln ähnlich, denen auch die warme Farbenskala aus Weiß, Gold, Saftgrün und leuchtendem Hochrot entspricht.

Die thronende Muttergottes in Aix i. d. Provence vom Mstr. von Flémalle, in der Komposition mit unserer Tafel vergleichbar, zeigt aber dann den Abstand unseres Malers von dem niederländischen. Das Regensburger Bild ist entschieden altertümlicher in der flächenhaften Gesamtkomposition, weicher, unbestimmter und weniger organisch im Faltenwurf. Es gibt den Stifter noch als kleinere, bescheidene Nebenfigur, wie es in den Niederlanden damals nicht mehr Brauch, wohl aber noch in Deutschland war.

Stilvergleichung, historische Belege und optischer Eindruck machen es daher wahrscheinlich, daß das Bild von einem oberdeutschen Meister gemalt ist, der im Kreise des Meisters von Flémalle lernte und Eindrücke empfing, die er später nach mitgebrachten Einzelstudien in der neu erworbenen Technik zu einem eigenen Bildganzen verarbeitete.

---

[1]) In anderem Zusammenhang — Krönung Mariens durch Christus mit drei Kronen — begegnet eine Krönung der sitzenden Muttergottes durch zwei Engel schon auf dem Rosenheimer Retabel des 13. Jh. im Bair. Nat.-Mus.

Abb. 6. Kopie n. d. Meister von Flémalle: Gnadenstuhl. Löwen.

Lehrjahre in den Niederlanden, ohnedies für gleichzeitige deutsche Maler angenommen und bezeugt, für einen bayrischen Künstler anzunehmen, scheint nicht absurd in einer Zeit, in der Jakobäa von Bayern, die Tochter Wilhelms IV. von Bayern-Holland-Hennegau, Erbin der Niederlande ist. Schon seit Isabeaus Vermählung mit Karl VI. von Frankreich 1385 wurden „einzelne Bayern durch die Stellung ihrer Fürsten nach den Niederlanden gezogen". (Riegler, Geschichte Bayerns.)

Leider helfen die Kenntnisse vom Leben des Stifters für die Entstehung unseres Bildes wenig; Fürstabt Wolfhard Strauss scheint geborener Regensburger und wenig außer Landes gewesen zu sein. 1439 war er auf dem Baseler Konzil, wo er Aufträge für Eichstädt erhielt; möglich, daß er in Basel niederländische Künstler oder ihre Werke gesehen hat; für das von ihm gestiftete Bild läßt sich Sicheres hieraus vorläufig noch nicht schließen.

Schicksal des Bildes. Die Tafel, offenbar als Votivbild des Abtes geschaffen, der der Kirche auch den großen Silbersarg für den Corpus der Heiligen Emmeram und Wolfgang (heut am Hochaltar) und ein silbernes Bildwerk des hl. Dionysius stiftete, scheint sich durch alle Zeiten beim Volke großer Verehrung erfreut zu haben, so daß sie, wie wenige Kunstwerke der Kirche, alle Gefahren von Krieg und Neubau im 18. Jahrhundert überstand und bei der Umgestaltung der Kirche nach 1700 übernommen wurde. Ja, man bemühte sich, „sie stilgerecht" zu restaurieren, übermalte dabei einzelne Fleischpartien durch Hinzufügen von Windel und Schleier, wobei man ein Motiv, das durch den Rogierkreis weit verbreitet war, benutzte (halbfigurige Madonnen, Kaiser-Friedrich-Museum, Slg. Maucel, Slg. Renders, Abb. M. S. Friedlaender a. a. O. [1]). Dem so hergerichteten Werk gab man dann einen eignen, tiefen Schrein und stellte ihn auf den ex voto im Pestjahr 1713 geweihten Dreifaltigkeits-Altar.

Das Heilthumsbuch von St. Emmeram vom Jahr 1761 bildet unsere Tafel im Stich ab (Tafel VIII, allerdings keine getreue Nachbildung im heutigen Sinne beabsichtigt) und bespricht sie im Text (S. 78): „Auf den Altar der allerheiligsten Dreifaltigkeit ist widerum eine alte gemahlene Bildnuß Mariae mit dem Jesuskindlein zu sehen, welche Bildnuß mit besonderer Andacht von denen Christglaubigen beständig verehret wird."

[1]) Auch die sitzende Muttergottes des Darmstädter Passionsmeisters in Berlin Kaiser-Friedrich-Museum hat es bereits.

Friedrich Winkler: Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening. Leipzig, E. A. Seemann 1925. 210 Seiten. 191 Lichtdrucke auf 91 Tafeln.

Man muß es mit lebhafter Freude begrüßen, daß Friedrich Winkler sich entschlossen hat, die große Reihe wertvollster Einzeluntersuchungen zur Geschichte der südniederländischen Miniaturmalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, die er uns seit 15 Jahren geschenkt hat, mit einer Gesamtdarstellung des Stoffes abzuschließen, und man wird sich die Freude nicht dadurch trüben lassen, daß diese Veröffentlichung für den Verfasser wirklich einen Abschluß bedeutet, daß er anscheinend auf diesem Gebiete nicht weiterarbeiten will — obwohl er selbst weit davon entfernt ist, alle Fragen als endgültig gelöst anzusehen. Vielmehr nimmt seine abschließende Darstellung mehr als einmal den Charakter einer nur vorbereitenden und zur Weiterarbeit anregenden an.

Trotzdem: eine feste Position im weiterdringenden Eroberungszug der Forschung und ein starker unentbehrlicher Rückhalt für sie ist in Winklers Werk für lange Zeit gegeben. Es geschieht zum ersten Mal, daß das gesamte Material — rein quantitativ liegen gewiß nur geringfügige Ergänzungen noch im Bereich der Möglichkeit — in feste Stilgruppen geordnet ist, die entweder durch bekannte, urkundlich überlieferte Meisternamen oder durch vom Verfasser aufgestellte Decknamen bezeichnet werden. Die Absicht ging ganz darauf, die stilkritische Sichtung und chronologische Ordnung des Materials bis zur Erkenntnis der schaffenden Künstlerpersönlichkeiten durchzuführen — wobei freilich bei der Eigenart der Produktion zu dem individuell faßbaren und benennbaren „Meister" als notwendige Ergänzung die „Werkstatt" hinzutritt.

Die Darstellung ist nun so geordnet: nach einem knappen „Geschichtlichen Überblick" (S. 6—11) werden „die Künstler" vorgeführt in ihrer zeitlichen Abfolge von Hubert und Jan van Eyck bis zu Simon Bening, Jan Gossart und dem „Meister Karls V." mit einem „Verzeichnis ihrer Werke" und Abbildungsproben aus diesen (S. 15—154). Hieran schließt sich ein „Verzeichnis der Handschriften nach Orten" (S. 155—209). Die Klarheit der Disposition wird durch die Anordnung des Satzes und der Illustrationen glücklich zum Ausdruck gebracht. Die Darstellung ist äußerst konzentriert. Im 1. Teil folgt auf Meisternamen und Literaturverzeichnis eine knappe Darlegung der Gründe, die für die Aufstellung des Meisters bzw. für die Zuschreibung der Hss. an ihn maßgebend waren, die stilgeschichtliche Einordnung und die Charakteristik seiner Kunst. Am Schluß das Verzeichnis der dem Meister oder seiner engeren Werkstatt zugewiesenen Hss. nach Orten mit zuweilen wohl übermäßig abgekürzter Benennung und (soweit bekannt) dem Entstehungsjahr. Das Handschriftenverzeichnis (ca. 520 Hss. und Einzelblätter!) bringt neben den selbstverständlichen bibliographischen Angaben Ergänzungen zu dem Text des 1. Teiles, indem die Hauptwerke eingehende monographische Behandlung ihres Miniaturenschmucks und seiner Verteilung auf die verschiedenen an ihm beteiligten Meisterhände erfahren. Bei einzelnen Hss., wie den Heures de Milan, dem Breviarium Grimani, dem Wiener Gebetbuch Karls des Kühnen, wächst der Text zu erheblichem Umfang an.

Die beiden Teile des Buches: die Charakteristik der Künstler und die Beschreibung der Hss. sind also eng miteinander verflochten und ergänzen sich gegenseitig. Die Abbildungen wollen nur Stichproben geben, sie sind bei den in früheren Publikationen schon reich bedachten Meistern wie Marmion und Mazerolles sehr knapp bemessen, reichlicher da, wo die betreffenden Künstler zum ersten Mal als greifbare Persönlichkeiten hingestellt werden.

Schon aus diesem kurzen Bericht wird klar, daß Winkler sich mit seinem Buche eine ganz andere Aufgabe gestellt hat, als Paul Durrieu in seiner „Miniature flamande au temps de la Cour de Bourgogne" (Brüssel und Paris 1921). Es hätte gewiß nichts geschadet, wenn Winkler selbst seinen Standpunkt gegenüber dem seines großen, in gegenseitiger Wertschätzung mit ihm verbundenen „Konkurrenten" (ganz wörtlich, ohne jede häßliche Nebenbedeutung gemeint!) klargelegt hätte[1]). Durrieu hat von vornherein darauf verzichtet, das gesamte uns überkommene Material an Miniaturhandschriften aufzuarbeiten, er beschränkt sich vielmehr auf die künstlerisch hervorragendsten Werke. Auch er versucht diese soweit wie möglich auf urkundlich bekannte Künstler zurückzuführen, aber wo dies nicht angeht, begnügt

[1]) Allerdings hatte er sich schon mit dessen Werk auseinandergesetzt: Kunstchronik N. F. 33, 1921 22, S. 99 ff.

er sich mit ihrer chronologischen Einordnung, ohne dem „Meister" weiter nachzugehen und dessen „Werk" zusammenzustellen. Der Nachdruck liegt bei seiner Publikation auf den Abbildungen, den meist seitengroßen Lichtdrucken des stattlichen Foliobandes, die in sorgfältiger Auswahl nun freilich einen viel stärkeren Eindruck von der Leistung dieser Kunst vermitteln als es die kleinen, wenn auch durchweg wohlgelungenen Illustrationen von Winklers Buch zu tun vermögen. Die historische Übersicht, die Durrieu den Tafeln vorausschickt, decken sich in der großen Linie mit der Winklers — aber wieviel reicher ist das Bild bei diesem, wieviel kräftiger treten die schaffenden Persönlichkeiten bei ihm hervor!

Ein genauer Vergleich der beiden Publikationen ergibt einige kleine Unstimmigkeiten. Es ist natürlich, daß bei Durrieu sehr viele Hss. fehlen, die Winkler bespricht, merkwürdigerweise aber fehlen nun auch bei diesem 16 Hss., aus denen Durrieu Proben mitteilt. In einzelnen Fällen ist das wohl daraus zu erklären, daß Winkler die Hss. nicht für flämisch, sondern für holländisch oder französisch hält, in anderen Fällen aber finde ich keinen Grund für Winklers Ablehnung, so bei der offenbar bedeutenden und sicher flämischen (s. u.) Geste du roi Alexandre, Paris fr. 9342, bei Brüssel 10 308, Oxford Douce 311 und einigen anderen. Jedenfalls hätte man auch hier gewünscht, daß Winkler sich mit Durrieu auseinandersetzte. Viel mehr aber noch da, wo er in der Beurteilung und Zuschreibung von Hss. von Durrieu abweicht. Ich erwähne nur Einzelnes: Durrieus Attribution der Fleur des Histoires, Brüssel 9321 und 9232, fol. 9 an Jean de Pestivien (hier deckt sich übrigens bei Winkler die Beschriftung der Tafel 9 nicht genau mit dem Text S. 164), Winklers wenigstens fragweise Zuschreibung von Brüssel 9046 an den Meister des Guillebert de Mets, die nach der Abb. nicht recht überzeugt; und einer besonderen Begründung hätte es bedurft, wenn Winkler die Geburt Christi und den Arbor Jesse im Bréviaire de Philippe le Bon, die Durrieu wie mir scheint mit vollem Recht als die frühesten Bestandteile des Bilderschmucks ansieht und mit dem Meister von Flémalle in Beziehung setzt, für Arbeiten Taverniers erklärt, während sie wohl mit einigen der von Winkler diesem Künstler zugeschriebenen Miniaturen, nicht aber mit dessen gesicherten Hauptwerken zusammengehen.

Ich verzichte darauf, im einzelnen über den Inhalt von Winklers Buch zu berichten. Das Wesentliche und das ganze Eigene in ihm ist den Fachgenossen ja schon aus den vielen Einzelaufsätzen des Verfassers bekannt. Zu kritischer Stellungnahme aber fühle ich mich nur in der einen Frage angetrieben, die wieder im Rahmen dieser Buchanzeige nicht erschöpfend behandelt werden kann, zumal sie weit über die Grenzen der Buchmalerei hinausführt: die Frage nach dem Anteil des Hubert und des Jan van Eyck an dem Bilderschmuck der Heures de Turin-Milan. Mit Genugtuung stellt man fest, daß Winkler seine Entscheidung, die er in seiner „Altniederländischen Malerei" mit apodiktischer Sicherheit mitgeteilt hatte, ohne auch nur zu sagen, daß hier Meinung gegen Meinung steht, eingehend begründet. Er sieht mit Hulin in denjenigen Miniaturen, die sich um den Reiterzug am Meer gruppieren (Hand G), Werke des Hubert. Dabei geht er über Dvořáks Gegenthese (Ouwater) leicht hinweg, setzt sich jedoch ernsthaft mit Friedländers Meinung, diese Miniaturen seien Jugendarbeiten des Jan, auseinander. Doch bleiben seine Argumente an Fülle und Eindringlichkeit hinter denen Hulins zurück — ja es ist eigentlich nur das eine: die vier Miniaturen Hulin Hand H sind eigenhändige Arbeiten des Jan, die Blätter der Hand G. sind keinesfalls vom gleichen Künstler und „so bleibt garnichts anderes übrig, als in ihrem Urheber... Hubert van Eyck zu sehen" (S. 17). Die Argumentation steht und fällt also mit Jans Autorschaft an Ölberg, Kreuzigung, Beweinung und Gottvater im Zelt; wer diese bestreitet, der „verkennt den hohen Wert dieser vier Bilder" (S. 185).

Merkwürdig: Als ich in einer Anzeige von Hulins Heures de Milan im Jahre 1911 Hulins Zuschreibung an Jan anerkannte, wandte Winkler ein (Der Meister von Flémalle und Roger v. d. Weyden 1913, S. 30 Anm. 3), ich „bewertete zweifellos diese Blätter zu hoch". Heute steht die Partie umgekehrt, heute kann ich jene Zuschreibung, die Winkler nunmehr annimmt, nicht mehr vertreten! Freilich urteile ich ebenso wie Winkler nur nach den Reproduktionen, da es auch mir bisher nicht möglich war, das Original in Mailand zu sehen. Danach aber kann ich sie nicht anders bewerten, als Friedländer es jüngst getan hat (Altniederl. Malerei I, S. 81), und bei zwei von den vier Miniaturen scheint es mir besonders deutlich, daß sie sich als Originale des Jan nicht halten lassen: bei der Kreuzigung und beim Ölberg. Die Kreuzigung ist doch nur eine sehr vereinfachte und verhärtete Replik nach jenem Tafelbilde, das uns in scheinbar getreuer Kopie in dem Bild der Coll. Franchetti in der Ca d'Oro erhalten ist (neuerdings besser als in Bodenhausens Aufsatz Jahrb. d. pr. Ks. XXVI S. 111 im Boll. d'Arte 10, 1916 p. 331 publiziert); im Ölberg aber verrät (von anderen Schwächen abgesehen, die immerhin verschieden interpretiert werden können) die Stilisierung der Haare des Petrus den Nachahmer zu deutlich, der dem Lebenden die Perücke von Jans Steinfiguren am Genter Altar aufgesetzt hat. Scheiden die vier Blätter für Jan aus, dann ist nach Winklers Argumentation der Weg frei, in „Hand G" die Hand des Jan zu sehen und es wäre die Aufgabe, sich mit Hulins schwerer wiegenden Gegenargumenten auseinanderzusetzen. Diese dringen

(Text der „Heures de Milan" p. 34/35) tatsächlich in die Tiefe: G arbeite frei aus der Erinnerung, Jan nur nach dem Modell, G habe das Auge offen für die ganze Weite der belebten Natur, Jan sehe nur den Menschen in Ruhe und in neutralem Licht. Da hängt wohl alles davon ab, wie man das sichere Oeuvre Jans beurteilt: ob es einem wirklich so eindeutig und stabil erscheint oder ob man in ihm Mannigfaltigkeit sieht und Entwicklung — eine Entwicklung, deren erste erkennbare Stufen den Anschluß an die Kunst der Hand G ermöglichen. Ich bekenne mich zu dieser Auffassung. Die Dinge liegen ja insofern ungünstig, als wir Jans Entwicklung an gesicherten und datierten Werken erst von 1432 an verfolgen können. Aber welche Entwicklung hat seine Kunst allein in diesen Jahren von 1432—1439 durchlaufen: vom Tymotheos bis zum Bildnis der Gattin, von der Ince Hall-Madonna bis zur Pala- und Lucca-Madonna! Von den frühesten datierten Bildern aber führt der Weg doch ganz sicher zurück über die Rolin-Madonna (deren Entstehung ich mir nicht so spät zu denken vermag, wie Friedländer: ca. 1436) zu den Tafelbildern im frühen Eyckstil und zu den Miniaturen der Hand G. Die Stilspanne zwischen den Miniaturen, die 1416 fertig waren, und den Bildern von 1432 ist kaum größer als zwischen diesen und den letzten Werken des Jan. Ich bin also geneigt, mich in dieser Streitfrage für Friedländer und gegen Winkler zu entscheiden. Keinesfalls scheint es mir anzugehen, das „major quo nemo repertus" dahin zu deuten, daß Hubert tatsächlich dem Jan überlegen gewesen sei, und der Weg zu Hubert kann doch nach wie vor nur durch eine kritische Analyse des Genter Altars gebahnt werden im Sinne von Seeck, Schmarsow und Dvořák, soviel Hindernisse sich ihr auch entgegenstellen mögen.

Ein zweites Bedenken: Die Anerkennung der Widmungsminiatur in den Chroniques du Hainaut als eigenhändige Arbeit des Roger v. d. Weyden. Hier ist mir freilich Winkler durch die Kenntnis des Originals voraus. Aber wenn er sich außer auf Waagen auf Paul Post beruft, so muß ich bekennen, daß mich dessen Argumentation gar nicht überzeugt und daß gerade da, wo er zur Einzelvergleichung auffordert (mit Figuren des Sakramentsaltars), Rogers Kunst erheblich überlegen wirkt. Gewiß kann man in einer Miniatur nicht die volle Höhe eines Tafelbildes erwarten — darum aber wird eine solche These immer Hypothese bleiben.

Mir scheint in einer anderen Gruppe von Miniaturen aus Rogers Nähe der Zusammenhang mit der Tafelmalerei offensichtlicher: in den von Winkler abgebildeten Proben aus dem Oeuvre des Girart-Meisters finde ich vielfache Beziehungen zum „Meister der Hubertus-Exhumation" und zwar sowohl zu den Bildern in London und New York wie zu der von Winkler s. Zt. gewiß mit Recht der gleichen Hand zugewiesenen Zeichnung in London; und hier fügt sich die Titelminiatur der oben als vermißt erwähnten Geste du roi Alexandre (Durrieu pl. 37) an, deren Raumanlage eine ganz überraschende Übereinstimmung mit dem Traum des Sergius (Friedländer, Altniederl. Malerei II, 19) zeigt. Die von Friedländer vollzogene Zuschreibung der beiden Gemälde an Roger selbst findet wohl mit Recht keinen Anklang, aber die Nähe des Meisters ist in ihnen ebenso deutlich zu spüren wie in jenen Miniaturen. Gewiß hat Winkler recht, wenn er die genaue Untersuchung der Werke des Girart-Meisters als eine der dringendsten Aufgaben innerhalb der flämischen Buchmalerei bezeichnet — wer sie unternimmt, wird an Winklers Forschung eine ebenso sichere Stütze finden wie alle, denen er mit diesem Schlußwort zu seiner eigenen Arbeit die Feder zur Fortführung seines Werkes in die Hand legt.

Vitzthum

A. Kingsley Porter: Romanesque sculpture of the Pilgrimage Road. Boston Marshall Jones Company. 1923.

Wenn man unter all den Erscheinungen der letzten Jahre nach den Bedeutsamsten suchen wollte, so bin ich außer Zweifel, daß die Wahl auch auf dies hervorragende Werk fallen würde, das uns in einer Folge von zehn Bänden mit 1527 Lichtdrucktafeln das Material einer großen Epoche der Kunst in einzigartiger Vollständigkeit vorführt. Es handelt sich um die gesamte romanische Plastik des Abendlandes. Ein Textband von nachahmungswürdiger Klarheit und Kürze führt uns in die schwierigen Probleme ein. Der grundlegende Gedanke ist die Bedeutung der Wallfahrtsstraßen für das Hin- und Herschwingen der künstlerischen Formen im Mittelalter herauszuheben. Mit anerkennungswerter Objektivität geht der Amerikaner, Professor der Kunstgeschichte an der Heward-Universität Boston an die Arbeit. Das müssen wir gegenüber Emile Male feststellen, der in seiner l'art réligieux en France (Bd. I, XII Jahrh., Cap. VII u. VIII) auch die Wallfahrtsstraßen behandelt. Ihm wird aber in seiner echt französischen Voreingenommenheit alles zur Apotheose Frankreichs und seiner Kultur. Im Hinblick auf die Pilgerstraßen in Italien, nach Rom und zum heiligen Lande sagt er zum Schluß (S. 279): „Quelle merveilleuse histoire que celle de ces grands chemins de l'humanité! Rom les avait fait servir à la conquête du monde, la France s'en sert à son tour pour repandre son génie et par ses pélerins, ses chevaliers, ses poètes, ses artistes, elle commence dès le XII. siècle, son éternelle apo-

stolat." Im Kapitel VIII über die Wallfahrten in Frankreich und Spanien sagt er auf S. 301: „la route de Saint-Jacques (de Compostela) fut pour l'Espagne la route de la civilisation. C'est par là que lui arrivait ce que la France produisait de plus raffiné: la poesie, l'art, l'orfèvrerie, les émaux de Limoges." Dabei verstärkt sich heute die Erkenntnis von dem außerordentlichen Einfluß der spanisch-maurischen Hofkultur auch in anderen Geistesgebieten, im Minnesang und in der frühmittelalterlichen Musik.

Über solche Einseitigkeiten ist Porter erhaben; er faßt den Kern des Themas, wenn er die Einheit der künstlerischen Kultur des Abendlandes betont und zwar nicht in dem französischen Sinn, die nur Frankreich als einziges geistiges Zentrum in dem gewaltigen Komplex mittelalterlicher Kultur gelten lassen will, sondern mit verschiedener, bald da, bald dort auftretenden Zentralkraftzellen. Das gesamte Mittelalter gleicht einer gärenden Substanz, aus der sich langsam individuelle Glieder, die Nationen herauskristallisieren. Dabei übersieht P. die Bedeutung Frankreichs nicht, und sein Buch geht von Cluny und den Clunienenzern aus. Der erste Teil ist Cluny überschrieben.

Zunächst wendet sich P. in einem einleitenden Kapitel gegen die orthodoxe Chronologie der Archäologen, bei denen es zur Gewohnheit geworden ist, die dokumentarisch überlieferten Daten als zu früh anzusehen und die Entstehungszeit der Kunstwerke herabzurücken. Er widerlegt das durch zahlreiche Beispiele, indem er zugleich davor warnt, die roheren Arbeiten immer als die älteren anzunehmen. Das gilt ihm grade für das XI. Jahrhundert, wo im Anbeginn und, wie er betont, besonders in Deutschland eine Kunst von großer Qualität, zumeist freilich in Bronzetechnik und Miniaturmalerei blühte, während in der zweiten Hälfte deutlich ein Abfall zu erkennen ist. Porters Interesse ist stark auf den äußersten Südwesten der abendländischen Kultur gerichtet, indem er schon in Kapitel II Spanien und die Pyrenäen aufgreift. Der Türsturz von St. Genis des Fontaines von 1020 und der von André de Sorrède stehen an erster Stelle. Beziehungen zu Achthamar in Armenien — die Zusammenhänge Spaniens bes. Kataloniens mit Armenien hat schon Dieulafoy herausgehoben —, zu den katalonischen Bilderbibeln (Roda, Ripoll) zu den Beatus Kommentaren, aber auch zur ottonischen Kunst, bes. der Buchmalerei werden als bedeutsam herausgehoben. „German Othonian models left an indelible impress upon the sculpture Europe during the XI und XII centuries", sagt er, indem er Abhängigkeiten der Arca Santa zu Oviedo (dat. 1075) von der Hildesheimer Bronzetür u. a. feststellt.

Ähnliches gilt ihm für die spanischen Elfenbeine, die er in Kap. III bespricht. Für die Arca von Millan de la Cogolla (von 1033) werden Enel — — — und Rodolphus sein Sohn als Meister genannt, deren Namen vielleicht auf deutsche Herkunft weisen. Hier aber wird ebenso wie bei dem hervorragenden Kruzifix aus S. Isidoro zu Leon, heute in Madrid, arch. Mus., dat. 1063 am Ornament mauriscer Einfluß bemerkbar. Bei der Arca des hl. Felix in S. Millan u. a. tritt der Zusammenhang mit Toulouse hervor, der dann weiterhin eine große Rolle gespielt hat. Aber P. tritt hier, wie auch weiterhin gegen die einseitige Auffassung der Franzosen auf, die natürlich alles Gute aus Toulouse kommen lassen. Nur wer den außerordentlichen Reichtum an bildnerischem Schmuck, der Kirchen, an Kapitellen, sowohl wie an großfigurigen Reliefs und Statuen bis nach Segovia und Avila hin selbst gesehen hat, wird überzeugt sein, daß Spanien damals eine eigene große Plastik besessen hat Die Bedeutung Spaniens für die damalige Zeit wird wohl noch mehr durch die Miniaturmalerei den Aschburuham-Pentateuch, die Bilderbibeln aus Roda, Ripoll, s. Didoro, die Beatus-Kommentare, die im XI. Jahrhundert auf Veranlassung französischer Bischöfe wie das Exemplar in Paris, Bibl. Text, kopiert wurden, bezeugt.

Im Kap. IV rückt P. den Kreuzgang von S. Domingo von Silos an erste führende Stelle für die Entwicklung. Das Datum 1073—76 an einem Kapitell gilt ihm nicht nur für den kleinfigürlichen Schmuck der Kapitelle des unteren Stockwerkes, sondern auch für die großfigürlichen Reliefs ebenda, unter ihnen die Kreuzabnahme, die Grablegung, die Thomasszene u. a. P. sieht hier die erste Etappe zum Aufstieg zu Moissac (1100). Auch auf Deutschland auf die Figuren von St. Emmeram und Regensburg, um 1049—64 verweist er. Keinesfalls aber will er Bertaux' spätere Datierung dieser Arbeiten und ihre Ableitung aus der Schule von Toulouse gelten lassen, indem er zugleich Stücke aus der spanischen Elfenbeinplastik heranzieht. In Kap. V greift P. nach Italien und stellt die Bedeutung des Thrones zu Bari, dat. 1098 fest. Zusammen mit dem Portal in Monopoli (1107) von einer Hand sieht er besonders in der sehr realistischen Löwin starken byzantinischen Einfluß. Die Porta della Pescheria zu Modena um 1099 mit der eigenartigen Darstellung der Artussage scheint ihm so sehr mit Bari und dem Portal dort verwandt, daß er den Meister „Wilgelmus" nach seinem normannischen Namen als einen in Apulien ansässigen Normannen annehmen möchte. Die Wege weisen nach P. über S. Ambrogio in Mailand und die dortige Kanzel nach St. Gilles, Moissac, Toulouse-St. Sernin.

In Kap. V, in dem P. Cluny behandelt, sucht er zunächst für das Tympanon der inneren Kirche

zu Charlien mit Christus in Mandorla das frühe Datum der Weihe von 1094 zu rechtfertigen, verweisend auf die Arca Santa zu Ovieto (dat. 1075) und Guglielmos Arbeiten in Modena und Cremona. P. stellt dies Tympanon mit Christus in Mandorla zwischen zwei Engeln als das erste westliche Beispiel fest, ein Typus, der dann besonders in Frankreich größte Verbreitung gefunden hat. Schon vorher tritt er in der koptischen Skulptur zu Daschlut, Mzchet (VII. Jahrh.) und in Achthamar in Armenien (X. Jahrhundert) auf. Für den Typ des Christus in Mandorla führt P. weitere Beispiele in der Kleinplastik wie Miniaturmalerei an. Jedenfalls glaubt P. hier byzantinischen Einfluß in Burgund feststellen zu können. Dann aber kommt P. zu den Kapitellen von Cluny, die er über alles heraushebt. „These admirable sculptures have been much praised from an asthetic standpoint, but they will never be praised sufficientley. They are, indeed, one of the masterpieces of art of all time". Als Entstehungszeit nimmt er die Zeit des Neubaus unter Gunzo 1088—95 an (Chorwerke 1095, der ganze Bau 1112 13 fertig, vor St. Hugh Tode). Wiederum stellt sich P. gegen die orthodoxe Chronologie, die diese Kapitelle in das XII. Jahrhundert hinabsetzt. Er bringt Vergleiche und kommt zum Schluß, daß Cluny vor Vezelay steht und den „Cluny- und „Bathseba"-Meister dort beeinflußt hat. Analogien für die äußerste Delikatesse der Cluny-Kapitelle findet P. im Physiologus (ca. 1100), auf Fresken zu S. Clemente, Rom (1073—84) und möchte diese Kunst aus dem Monte Cassino-Kloster (1066 7) abgeleitet wissen. Er glaubt in den Miniaturen der Winchester-Schule Vorbilder zu finden, die ihm auch für Vezelay, Autun u. a. zusammen mit den Miniaturen der sächsischen Schule bedeutsam erscheinen. An diese Stelle rechnet P., ähnlich wie Voege mit der umstrittenen Annahme ab, in jener Zeit seien die Kapitelle und andere Skulpturen erst nach der Aufstellung gemeißelt worden und bekräftigt seine gegenteilige Ansicht mit klaren Beispielen.

In Kap. VI geht P. zu den anderen Werken der Cluny-Schule über: die Folge ist ihm: Avenas, strenger Altar mit Christus in Mandorla zwischen Aposteln an alte zweireihige Sarkophage erinnernd, abhängig von Cluny um 1100, dann ein Relief in Charlieu um 1100, besonders Vézelay die Sculpturen des Schiffes 1104—20. Hier stellt er acht verschiedene Meister auf, unter denen er für den Cluny-Meister direkte Beziehungen zu Cluny annimmt, die Vorhalle 1120—32. Es folgt Autun von Vezelay beeinflußt 1119—32 mit Meister Geslebertus, zwei Tympanen in Dijon, das eine aus Benigne (1137—45). Von Autun abhängig sind die feiner bewegten und mehr realistischen Kapitelle in Saulieu. Auzy-le-Duc zeigt in Kapitellen und Portalen verschiedene Hände (1125—40). Weiter macht sich Clunys Einfluß seit 1145 bemerkbar, so in Donzy, Charité-sur-Loire, Nevers, Avallon, Autun-Kathedrale u. a.

In Kap. VII behandelt P. die Ausbreitung der Schule von Cluny. Das Tympanon von Moissac, das er 1120 datiert, weist in den gestreckten Formen, den scharfbrüchigen Falten, im Typus der Darstellung auf Cluny und den „Cluny-Meister" in Vézelay. Von dorther kam auch das Motiv der 24 Ältesten, das übrigens schon auf dem Triumphbogen von S. Paolo, Rom 440 auftaucht — und dann in der S. Prassede-Apsis ebenda. In Bourg-Argental findet P. den Cluny-Einfluß mit dem des Meister Nicolo (Piacenza, Ferrara und Verona) vereint. P. greift als Beispiel für den Cluny-Einfluß in Deutschland den Grabstein Widukinds in Herfurt, der freilich auch nach Silos weist und den Externsteinen in Westfalen heraus. Für die Auvergne nennt P. u. a. St. Reverien. In Toulouse und bei den Statuen aus St. Etienne geht er zur Frage über, ob er sich an der Thomas- und Andreasstatue nennende Gilabertus identisch ist mit dem Gilbert von Autun, bejaht es, fügt als weiteres Werk dieses Meisters die Madonnenstatue in Solsona, Catalonien zu und stellt sie als spätere Werke des Meisters auf. Von Schülerhand sind die anderen Apostelstatuen, die Kapitelle von St. Etienne, das Grabmal des hl. Junien in St. Junien, letzteres kurz nach 1150. Ausdrücklich aber widerruft er seine frühere Annahme, die den ausgezeichneten Meister von Etampes auch mit Gilbert identifizierten wollte. Mit diesem Etampes-Meister, der am Westportal von Chartres nachweisbar ist, mündet die ganze Cluny-Schule in Chartres, das nun die Führung übernimmt. Das Westportal von Bénigne aber leitet uns nach Santiago, wo es offenbar vorbildlich für den portico de la gloria wurde.

Damit kommen wir zu dem zweiten und wichtigsten Teil der Publikation, zur „Pilgrimage sculpture", wo P. uns die ganz vergessene nordspanische Plastik vor Augen führt. Im ersten Kapitel schildert er mit beredten Worten die Macht des Eindruckes, den auf ihn das Nachgehen dieser Pilgerstraßen und das Sichhineinsinnen in den Geist des Mittelalters gemacht hat. Besonders begeistert er sich vor der Kathedrale von Santaigo. Sie stellt er mit Recht als das vorbildliche Werk, als das westliche Cluny, hin nach dessen Vorbild Toulouse, S. Sernin und so manch andere spätromanische Kirche gebaut wurde: hier übernimmt Spanien die Führung. „The actuality of the prigrimage, like a cosmic phenomen, overwhelms with the sense of its force, its inevitability . . But because of an inner vitality, whether poetic or spiritual I know not, but still forcefully living at Santiago, and unquenchably beautiful there . . just as the living Romanesque core of the basilika shines and trough an external coating of barocco, fine, too,

in its way, yet writhing in the agony of dissolution." Dann geht er auf den Callistine-codex aus dem XII. Jahrhundert und dessen berühmte Beschreibung der Pilgerstraße ein, die eine Art Heerstraße der Mönche von Cluny, überall am Wege Cluniazenser Kirchen, aufweist. Auch andere Heiligengräber waren hier gelegen. St. Foy zu Conques, St. Sernin zu Toulouse, St. Hilaire zu Poitiers, St. Isidoro zu Léon. Er beschreibt die Pilgerstraßen, mit den für die Kunstgeschichte bedeutsamen Denkmälern, die alle laut von der kulturbringenden, weit von einander getrennte Lande verbindenden Kraft sprechen. Nicht nur daß Frankreich und Nordspanien mit einander verknüpft sind, auch für Meister Niccolo von Modena und Verona nimmt P. mit Recht an, daß er in Santiago war. Er führt dann weiter die enge Verknüpfung der Pilgerstraßen nach Santiago, mit denen nach Rom und dem hl. Lande (über Bari) an und zählt wichtige Beispiele der Beeinflussung auf, so daß im XII. Jahrhundert in Spanien, wie auch anderswo Nachbildungen der Grabeskirche auftauchen (Segovia, Salamanca) und daß St. Front zu Périgueux wie St. Marco zu Venedig, die Kirche in Canosa (Apulien) am Wege liegen. Er führt die vielen spanischen, romanischen Kreuzgänge an, die in Beziehung zur Lombardei und zu Frankreich stehen. Die Reiterfigur Constantins fand seine Verbreitung am Wege und ebenso drang die St. Jago-Gestalt von Com postela, wie auch der Apostelzyklus aus Toulouse und Santiago nach der Isle of France und nach Deutschalnd (Hildesheim, Halberstadt, Bamberg) kam. 1078 wurde die Kathedrale begonnen. Bernard und Robert, die als Architekten genannt werden, waren wahrscheinlich Franzosen. Sie brachten den Chorumgang u. a. Trotzdem hat das, was entstand, als originelle Kunst zu gelten und das spanische Santiago, dessen Chor 1102 geweiht und dessen Ganzes 1124 fertig war, hat schwerwiegenden Einfluß auch auf die französische Kunst gewonnen. St. Sernin zu Toulouse, St. Foy zu Conques, St. Martin zu Tours, selbst der spätere Ausbau von Cluny gehen auf Santiago zurück. Auch Italien und Burgund (Caen, St. Etienne) schulden ihm vieles. Mit dem Niedergang Clunys im XII. Jahrhundert sank der beherrschende Einfluß der von ihnen gebauten Kirchen, so auch der Santiagos. Aber die Pilgerstraße behielt ihre Bedeutung, nur daß jetzt nicht mehr Santiago das Herz war, das sein Blut weit hinaus in diese Ader trieb, sondern daß diese Straßen viel mehr von neuem fremde Kunst zuführten. St. Sepolcro zu Estella, die Kathedralen von Leon, Burgos, Vitoria, Pamplona u. a. erweisen, daß die Secularkirchen an Stelle der Klosterkirchen tretend die französische Gotik in Architektur wie Plastik, dank dieser großen Verbindungsstraßen nach Spanien brachten. Aber noch im XV. Jahrhundert sind nach Santiago auch Künstler gewandert. Die Kirche der Petersburger Verkündigung des van Eyck scheint eine Erinnerung an die Kathedrale von Santiago zu sein.

Die Bedeutung Compostelas und der Pilgerstraßen schätzt P. so hoch ein, daß er diese als die wahre Lebensader der mittelalterlichen Kunst bezeichnet und man von einer Pilgerstraßenkunst reden müßte, wobei die Frage, ob Frankreich oder Spanien die Führung gehabt habe, von geringerer Bedeutung sei. In Kap. II zu Moissac übergehend, hält er das Tympanon (1100) für abhängig von Silos, ebenso auch Serniu und die Theophilus-Legende, die zu gleicher Zeit von Moissac beeinflußt ist. Bei S. Sernin zu Toulouse fordert P. wie in der Architektur so auch in der Plastik, die Führung Santiagos, das 6 Portale gegenüber dem einen in Toulouse aufzuweisen habe. Auch die Arca des St. Felices in Millan de la Cogolla hat hier gewirkt, während etwa für die Arca zu St. Gilles wieder Moissac bestimmend war. Kap. III, wo P. zur Puerta de las Plateras (1102—12) übergeht, ist besonders bedeutsam. P. stellt zunächst fest, daß jetzt an diesem Portal des südlichen Querschiffes auch die Skulpturen des nördlichen Querschiffportals untergebracht sind. Er nimmt verschiedene Meister an; als bedeutendsten den des David und Christus. Er läßt sich über die fremden, u. a. byzantinischen Einflüsse aus, die in der Art der Figurierung der Portale erkenntlich wird, nennt auch Guglielmo und Cremona, endlich Niccolo und seine Arbeiten in Ferrara. Letzteren betreffend möchte ich darauf aufmerksam machen, daß ein von P. nicht erwähntes Tympanon, auf dem St. Jago hoch zu Roß, das Schwert schwingend daherreitet, im südlichen Querschiff in der Darstellung so sehr dem Tympanonrelief Niccolos am Portal der Kathedrale von Ferrara ähnelt, daß wir einen Aufenthalt Niccolos in Santiago annehmen möchten. Über die Nationalität der Künstler in einer Zeit, wo es nationale Grenzen nicht gab, zu entscheiden, wird schwer sein. Außer Zweifel aber ist, daß Santiago mit seinem mächtigen Bau und den sechs statuengeschmückten Portalen das überragendste Kunstwerk der Zeit war, daß es in Spanien steht und zwar in einem künstlerisch sehr regsamen Lande, das damals reiche individuel lekünstlerische Tätigkeit entfaltete. Darum wird man von einer großen spanischen Kunst der Zeit reden müssen. Überallhin strahlte sie aus: nach St. Etienne zu Toulouse, Couques, St. Denis u. a.

In Kapitel IV bespricht P. die Ausstrahlungen dieser Puerta de las Plateras-Plastik. Er behandelt zunächst die Toulousaner Kunst, aus der er die schöne Verkündigung von ca. 1175 heraushebt. Im übrigen stellt er diese Toulousaner Plastik, die ihm wie das Portal von la Daurade das ihm von Silos wie Moissac beeinflußt erscheint, etwas zurück. In Carennac erkennt P. den Einfluß des Fra Guglielmo

in Cremona. Von da geht es über St. Sernin-Toulouse, Cahors zurück nach Spanien, so nach Carrion de los Condes, dessen Skulpturenfries auch Einflüsse von Santiago aufweist und etwa 1169 zu datieren ist. Die sonderbaren Skulpturen von Sahagun (ca. 1155) von einem Leo Degarius weisen nach Chartres und Antun. In der reichen Fassadendekoration von Ripoll erkennt P. den Einfluß der sächsischen Plastik und der Türen von Gnesen und Nowgorod, aber auch den Einfluß catalonischer Miniaturmalerei der Tarfa-Bibel und datiert sie 1160. In Armentia erkennt P. den Einfluß von Silos. In der Cluniazenser Kirche St. Foy zu Morlaas wirkt sowohl Santiago wie Burgund, ebenso in Avallon.

In Kap. V kommt P. zur letzten dritten Blütezeit spanischer Plastik, die durch die ausgezeichneten Portalfiguren der Camera Santa zu Oviedo die Beziehungen zu St. Denis, Reims (romanischer Grabstein im Querschiffportal) Carrion u. a. zeigend, einen Meister von außerordentlicher Qualität erkennen lassen. Von ihm geht Meister Mateo aus, der 1168 in Santiago erstmalig genannt, 1188 den Portico de la Gloria vollendete, aber noch 1217 als Baumeister tätig ist. Dieses reich mit Figuren geschmückte Portal kann als das eindruckvollste „the most overwhelmieg monument of medaeval sculpture" genannt werden. Für den weitgehenden Einfluß dieses Portales führt P. neben mancherlei spanischen Skulpturen besonders den Reliefmeister in Bamberg und ebenso die älteren Skulpturen zu Reims, an, letztere vielleicht vermittelt durch einen deutschen Meister, den P. in Reims zu erkennen glaubt. Besonders das Lächeln des Daniel hebt P. heraus.

In Kap. VI behandelt P. Gilles: Er stellt dort verschiedene Meister fest. Den Angoulême-Meister, Meister Brunus (Matthaeusstatue), der Einfluß an Santiago erkennen läßt; ein dritter Meister zeigt burgundische Einflüsse von Antun, aber auch von Chartres. Der vierte „St. Gilles-Meister" ist stark von dem Fries zu Beaucaire beeinflußt und ebenso von der Elfenbeinplastik. Beziehung zu Cahrtres ebenso wie Einfluß von St. Denis auf St. Gilles nimmt P. an. Was die Datierung betrifft, so folgt P. auch da seiner Ansicht, daß die Entstehungszeiten höher hinaufgesetzt werden müssen. 1116 begonnen hält er das Werk 1142 für vollendet. Als Beweis führt er die Kanzel in Cagliardi auf Sardinien von 1158—62 an. Guglielmo Tedesso aus Innsbruck, der 1174 mit Bonnano den Turm zu Pisa begann, gilt ihm als der Autor, nicht etwa der über hundert Jahre jüngere Fra Guglielmo, der Gehilfe des Niccolo Pisano. Der Einfluß von dem St. Gilles-Fries scheint ihm sicher. Andererseits haben auch die Gilles-Meister lombardischen Einfluß von Fra Guglielmo und Niccolo aufgenommen. Für Arles, St. Trophime, das deutlich von Gilles abhängig ist, nennt P. die Zeit 1142—52.

Im nächsten Kapitel geht P. zu Angoulême über, auch hier eine frühe Datierung befürwortend, für die Lünette 1110, für die Fassade 1128—30. St. Amand de Boixe datiert er 1125, indem er Abhängigkeit von Angoulême annimmt. Der spätere Angoulême-Meister muß Guglielmo gekannt, wenn nicht persönliche Beziehungen zu ihm gehabt haben. Er wirkt übrigens auf die ersten Meister zu St. Gilles, aber auch die Fassade von Zamora in Spanien (von 1174) wie die Statuen in der alten Kathedrale von Salamanca (ca. 1150) weisen nach Angoulême. Noch spätere Teile der Fassade sind von Santiago abhängig. Weiter nimmt P. für Chadennar mit seinen feinen Sculpturen und Blazimont burgundischen Einfluß an.

Im letzten Kapitel bespricht P. die für die Ikonographie sehr einteressanten Skulpturen von Poitiers, Notre-Dame-la Grande und setzt als Datum 1150 fest; Souillar, Santiago, puerta de las platerioas, nicht Guglielmo scheinen hier nachzuwirken. In La Lande de Froissac tritt ausnahmsweise maurisches Ornament auf. Weiter aber wirkt burgundischer Einfluß, sowohl in dem fein bewegten Faltenspiel von Aulny und in Argenton, Chateau und Fenioux, wohl von gleichem Meister. In Parthenay U. d. de la Coul dre (heute in Louvre) und einer Anbetung tritt vielleicht ein Vorläufer des Hauptmeisters der Westfassade Chartres auf. Ähnliches gilt für Foussais, wo ein Girand Audebert sich als Meister nennt. Damit sind wir am Ende von P. Auseinandersetzungen. Chartres übernimmt nun in der abendländischen Kunst die Führung, die Gotik setzt ein.

Porter hat mit diesem Werke eine Kunstepoche in bisher nie dagewesener Ausführlichkeit beleuchtet und ein grundlegendes Archiv mittelalterlicher Plastik geschaffen. Man möchte diese amerikanische Wissenschaft um solche Publikationen beneiden und den Wunsch aussprechen, unsere Kunstwissenschaft raffte sich auf, an Stelle der vielen zum Teil recht nutzlosen Bilderbücher ein Werk, ein Inventar deutscher Kunst nach diesem Vorbild zu schaffen, zumal da die deutsche Kunst bei P. ziemlich unbeachtet geblieben ist. Auch bei uns könnte man von den Pilgerstraßen reden. Beenken hat neuerdings Beziehungen des Salzburger Tympanons zu St. Santiago vermutet. In diesem der Bedeutung des Werkes kaum entsprechenden Referat habe ich nur das, was P. selbst in seinem Textband bringt, vorgeführt. Das Studienmaterial, das geboten wird, ist aber unerschöpflich. Jetzt erst kann das frühe Mittelalter auf Grund dieses Archives erforscht werden. Bedauerlich ist, daß P. Hinweise sowohl auf die italienische und deutsche Plastik wie auch auf Miniaturen, Elfenbeine u. a. nicht durch Abbildungen bekräftigt.

Nicht jeder ist wie offenbar P. in dem glücklichen Besitz großer mit all den genannten Prachtwerken ausgestatteter Bibliotheken, ja für die meisten Forscher sind solche kaum noch erreichbar. Einige weitere 50—100 Tafeln, die da das Notwendigste brächten, bedeuteten eine glückliche Ergänzung. Wir können aber auch gespannt sein auf eine von Coock in Arbeit genommene große Publikation mittelalterlicher Miniaturen. Da werden wir endlich die notwendige Einsicht in dieses überreiche grundlegende Material gewinnen, wir werden sehen, was die Beatus-Kommentare für die Plastik bedeuteten. So vermeinte ich in dem Exemplar der Akademie für Geschichte in Madrid bei dem zweiten Illuminator dieser Handschrift die Vorbilder zu den Gestalten des Matteo am Portico della gloria (L. 33, 134) vor mir zu haben.

F. Knapp

Alfred Kuhn. Das alte Spanien. Mit 267 Abbildungen. Verlag Neufeld und Henius. Berlin 1925.

Unter den Reisebüchern, d. h. den Büchern, die die Kultur und Kunst eines Landes schildern und gewissermaßen dafür Propaganda machen wollen, ist das jüngst erschienene Buch von Kuhn über Spanien unzweifelhaft eines der glücklichsten. Es ist ebenso gut geschrieben wie wissenschaftlich fundiert, was dem Verf., der doch nicht zu denjenigen Kunsthistorikern gehört die sich hauptsächlich oder ausschließlich nur dem Studium Spaniens gewidmet haben, besonders hoch angerechnet werden muß. Was dem Werk in erster Linie seinen Charakter gibt, ist der Grundgedanke, der sich wie ein roter Faden durch das Buch zieht, überall die Erscheinungen erleuchtend: die Überzeugung von dem durchaus uneuropäischen Charakter des spanischen Wesens. Es ist dieser Gedanke nicht völlig neu, doch bisher nicht in dieser Konsequenz durchgeführt worden. Als eine der wesentlichsten Eigenschaften des Spaniers erscheint K. die Hochwertung des Religiösen, die er mit den Moslem gemeinsam hat, und aus der die besondere Bedeutung des Kultischen, die Hinneigung zum Märtyrertum und, damit zusammenhängend, die Freude an Blut und Wunden, ferner seine Hinneigung zur Mystik und die Passivität seines Wesens folgen. So erklärt sich — um aus der Fülle der Tatsachen nur ein Beispiel anzuführen, denn es ist natürlich an dieser Stelle unmöglich, auf Einzelheiten einzugehen — die mit dem übrigen Charakter des Spaniers anscheinend so unvereinbare Grausamkeit gegen Tiere aus seiner religiösen Einstellung, die ihn, ebenso wie den Muhammedaner, in den Tieren keine Seele annehmen läßt.

In systematischer Form behandelt K. nacheinander Geographie, Geschichte, Kunst des Landes. Von entscheidender Bedeutung ist die Tatsache, daß in früher Zeit Spanien einen Zwischenkontinent gebildet hat: an der Stelle des heutigen Garonnebeckens schied das Meer Spanien von Europa und erst verhältnismäßig spät ist der heutige Isthmus von Gibraltar, der Spanien von Nordafrika trennt, entstanden. Hierdurch war auch kulturell von vornherein eine Zwischenstaatlichkeit gegeben: diejenige Kultur, die in Spanien am tiefsten Wurzel gefaßt hat, war die maurische — ungemein bezeichnend, daß noch nach der Niederwerfung der Maurenherrschaft die maurische Kultur ebenso wie die maurische Kunstweise in Spanien nicht auszurotten war. Im Mudejarstil lebte ihre Dekorationskunst weiter, und auch die plateresce Ornamentik, die auf den Mudejarstil folgte, ist letzten Endes urspanisch, uneuropäisch, völlig verschieden von französischem wie italienischem Wesen, bestimmt, eine Façade „flimmernd zu überspinnen und den Betrachter genau in jene träumende Dämmerung zu versenken, wie dies die mudejarische Ornamentik tat". In der folgenden Zeit tritt — z. B. im Estilo Churrigueresco — das spezifisch Spanische zu Gunsten eines allgemeinen europäischen Illusionismus nur scheinbar gelegentlich in den Hintergrund; auch in dieser Kunst bleibt letztlich immer wieder das Mystisch-Irrationale, die Neigung zu Wachträumen, zum geistigen Rausch, die dem Spanier maurisches Erbgut waren, als zu Grunde liegend erkennbar.

Ebenso wertvoll wie K.s Bemerkungen über Dekorationskunst und Plastik sind auch seine Ausführungen über die großen spanischen Maler. K. hat recht, wenn er Velazquez, was Auffassung und Inhalt betrifft, durchaus von der Barockbewegung loslöst: „was als treibendes Moment des Barock angesehen werden darf, fehlt: die innere Erregung. In Velazquez holt Spanien die Renaissance nach, die es nicht gehabt hat". Ähnlich treffend wird auch Murillo charakterisiert. Als eine der wichtigsten Taten Murillos erscheint dem Verf. die Darstellung der Visio Dei im Sinne der hl. Teresa, der völligen Einswerdung mit dem Übersinnlichen bei der Darstellung der hl. Jungfrau. Interessant ist, wie K. in Goya dann das Afrikanische noch einmal in voller Stärke wiederfindet: in dem Schrecklichen und Grausamen seiner Visionen und Darstellungen; natürlich dürfen diese Ausführungen K.s nicht so verstanden werden — und sicherlich will auch der Verf. selbst sie nicht so aufgefaßt wissen — als sei das Afrikanische in Goya wirklich das in letzter Linie Entscheidende und Maßgebende; vielmehr ist es im tiefsten Grunde doch immer ein durchaus europäisches Weltgefühl gewesen, das den innersten Kern gerade auch der Spätkunst Goyas bildet. Gegenüber der üblichen Erklärung, das Spukhafte der Visionen Goyas hauptsächlich aus dem Volksglauben des Aragonesen heraus zu deuten, ist jedoch auch K.s Betrachtungsweise unzweifelhaft von Wert.

E. v. d. Bercken

Gertrud Richert, Mittelalterliche Malerei in Spanien, Katalanische Wand- und Tafelmalereien. Berlin, Ernst Wasmuth.

Nach der ganzen Einstellung des Buches hat eigentlich der Haupttitel „Spanische Malerei des Mittelalters" keinen Sinn, denn die Autorin beschränkt sich nicht nur auf die Malereien in Katalonien, sondern sucht diese Schöpfungen als etwas Besonderes, von der spanischen Malerei Abzutrennendes hinzustellen. Die Arbeit verdankt, wie Richert selbst im Vorwort sagt, einem Stipendium der Stadtverwaltung von Barcelona ihre Entstehung. Mit der Erteilung des Stipendiums scheinen aber ganz bestimmte Wünsche verbunden gewesen zu sein, nämlich die Unterstreichung des Katalanischen, konform dem politischen Separatismus und der Betonung der im städtischen Museum von Barcelona gesammelten Werke. Es sei von vornherein das Bedauern ausgesprochen, daß von deutscher Seite dieser Katalanismus Unterstützung gefunden hat, da die wissenschaftliche Objektivität dadurch beeinträchtigt ist. Es geht nicht an, Katalonien als Kunstkomplex derart vom übrigen Spanien zu isolieren, daß man ein absolut selbständiges Gebilde daraus machen könnte. Es wäre das gleiche, wollte man die Kunst der Basken-Provinzen von der des übrigen Spanien abzweigen. Ganz gewiß besitzt Katalonien sehr markante Eigentümlichkeiten, aber es zählt nicht nur für uns im allgemeinen zu dem großen Komplex Spanien, da auch für seine Kunst die mit den anderen Gauen gemeinsamen Merkmale zahlreicher und wichtiger sind als die unterschiedlichen, sondern Katalonien gehört mit den anderen levantinischen Bezirken Spaniens eng zusammen. Die politische Verbindung Kataloniens mit Valencia und Aragon war in mannigfacher Hinsicht nur der Ausdruck einer inneren Zusammengehörigkeit. Die Kultur dieses Königreiches Aragon ist einheitlich, der Austausch zwischen den einzelnen Zentren war nicht nur ideeller Natur, sondern die einzelnen Künstler arbeiteten bald in Barcelona, bald in Valencia, nicht nur weil sie als Hofmaler von den Königen an die verschiedensten Orte berufen wurden, sondern weil die Stadtverwaltungen sich um die bedeutenderen Meister in eifrigem Wettkampf bewarben. Die Bezirke Valencia und Aragon treten deshalb etwas später in Erscheinung, weil sie erst von den Mauren zurückerobert werden mußten. Im übrigen hat Gomez Moreno deutlich gezeigt, daß auch in Katalonien in frühen Zeiten maurische Kultur die Kunst stark beeinflußt hat, und es ist unmöglich, bei der mittelalterlichen Kunst Kataloniens die maurischen Elemente als einen Import aus Spanien zu betrachten.

Die Autorin, die am Schluß etwas aus der Rolle fällt und auf Seite 69 ganz natürlich von „den anderen Provinzen Spaniens" spricht, bemüht sich, das Besondere des Katalanischen schon für die frühesten Zeiten zu definieren. Es ist freilich eine gewagte Geschichtsauffassung, wenn sie meint, die Persönlichkeitskraft- und Leistung der Katalanen offenbare sich zunächst in sicherem Instinkt der Auswahl der zugewanderten Meister. Es geht doch nicht an, die Tätigkeit von Lorenzo Zaragoza, Meister Alfonso, Bartolomé Vermejo in Katalonien gewissermaßen als ein Verdienst der Katalanen zu betrachten, insofern als man diese Künstler aus einer Menge anderer erwählt hätte! Die Feststellung, daß „die katalanische Kunst aller Symbolik oder Mystik abhold ist", kann man doch gewiß nicht auf die mittelalterliche Malerei in Katalonien anwenden. Die Abbildungen des Werkes selbst strafen die Autorin Lügen.

Will man das Buch als eine Art erweiterten Führer durch das städtische Museum in Barcelona betrachten, so darf man es als durchaus gelungen bezeichnen. Es sind die Resultate der wissenschaftlichen Arbeit anderer sauber verarbeitet, ohne daß die Autorin aus eigener Anschauung viel Neues hinzugefügt hätte. Die wissenschaftlichen Quellen der Autorin sind, höchst merkwürdigerweise, nirgends angeführt. Man hätte zum mindesten am Schluß der Einleitung ein Verzeichnis der hauptsächlich benutzten Literatur erwarten dürfen. Das Beste hat die Autorin bei der kurzen Beschreibung der Darstellungen, vor allem der romanischen Wandmalereien gegeben. Die vielen wichtigen Probleme, die uns die gesamte mittelalterliche Malerei in Katalonien bietet, sind von Richert in keiner Weise einer Lösung näher gebracht worden. Wie gerne hätte man Genaueres über die Herkunft und den Stil der romanischen Wandmalereien erfahren. Darf man wirklich hier immer von katalanischer Kunst sprechen und wie sind im einzelnen die fremden Anregungen katalanisch abgewandelt? Daß in den romanischen Wandmalereien „die Fahigkeit der Auswahl bei aller Fülle der Entlehnung, die Sachlichkeit der Gestaltung, die rationelle Auffassung spricht, die wir in Katalonien stets finden werden," ist teils Phrase, teils durchaus unzutreffend. Das gleiche gilt von der weiteren Bemerkung, wo aus der verhältnismäßig größeren oder kleineren Bescheidenheit der Dorfkirche eine Tugend gemacht wird, daß nämlich die Verteilung über die Kirchenwande von einem eingeborenen Bedürfnis nach Klarheit und Einfachheit zeuge. Über die Gründe des Ermattens der katalanischen Malerei im 16. Jahrhundert hätte man gerne mehr gehört, ebenso über das Eindringen des italienischen Stils im Trecento. Hier hat Richert nicht nur den außerordentlich wichtigen Vincens-Retablo aus Estopiñá der Sammlung Plandiura völlig außer acht gelassen, sondern auch bei der Betrachtung der Tätigkeit des Ferrer Bassa nicht im einzelnen gezeigt, wie dieser katalanische Künstler nicht nur nach katalanischer, sondern ganz allgemein spanischer Art das Italienische

in sein Landesidiom übersetzt. Es hätte auf die völlig anders geartete, dekorative Grundanschauung und die Eigentümlichkeit seines Naturalismus hingewiesen werden müssen.

Bei den romanischen Wandmalereien setzt Richert die schon von älteren Schriftstellern begonnenen Bemühungen fort, die einzelnen Hände zu scheiden. Bei der Darstellung der Abwicklung des künstlerischen Verlaufs vom 11. bis zum 13. Jahrhundert ist die rein malerische Phase nicht klar zur Geltung gelangt.

Bei der Darstellung der Altarfrontale vermißt man das aus den verschiedensten Gründen wichtige, von einem Meister Johannes signierte Antependium der Sammlung Plandiura mit dem thronenden hl. Martin und Szenen aus seiner Legende, interessant schon wegen der Verwendung der „colores regionales" beim Bettuch des Heiligen. Ein großer Teil der uns erhaltenen Frontale ist eigentlich Bauernkunst, was Richert noch stärker hätte betonen dürfen. Gut sind ihre Bemerkungen zu dem Stück der Sammlung Amatller, das deshalb schon dem 13. Jahrhundert angehört, weil es nicht mehr ein Frontal ist, sondern als Retrotabolum mit seinen drei geschnitzten Aufsätzen hinter dem Altar Aufstellung gefunden hat. Bei den Relieffrontalen schließt sich Richert der Meinung von W. S. Cook an, in diesen Stuckarbeiten eine Fortsetzung arabischer Ziertechnik zu sehen. Viel wichtiger ist der Zusammenhang und Ursprung aus der Goldschmiedetechnik zu betonen, worauf Richert ganz richtig hinweist. Alle gemalten und stucküberzogenen Frontale sind ja eigentlich nur ein Ersatz für die kostbaren Altarvorsätze, wie sie nachweislich die reichen Kirchen im frühen und im hohen Mittelalter besaßen.

Die Beziehungen zur französischen Kunst, auf die Richert für die gotische Malerei vor allem auch für die Ikonographie ganz kurz aufmerksam macht, hätten eine etwas ausführlichere Darstellung verdient. Jaume Serra wird in seiner „kleinbürgerlichen Pedanterie" treffend erkannt, gleich darauf aber mit großer Übertreibung das ihm zugewiesene Altarwerk aus dem Kloster von Sijena als „eine der größten Zierden des städtischen Museums in Barcelona" bezeichnet. Ebenso übertrieben ist es, den hl. Geistaltar des Pere Serra in Manresa als „eines der wundervollsten Kunstwerke des gesamten Mittelalters" zu etikettieren. Das Poetische in der Kunst der Pere Serra, wie in der Malerei des Luis Borassa, wird zutreffend hervorgehoben. Aber wie vereint sich das mit der von Richert so stark betonten „Sachlichkeit der Gestaltung und rationellen Auffassung, die wir in Kataloniens Kunst stets finden?" Auch bei Serra beobachten wir die für alle Spanier so charakteristischen naturalistischen Züge, aber gerade er verklärt dieses Element durch seine poetisch-mystischen Tendenzen.

Übertrieben wird die Bedeutung von Jaume Cabrera, der gewiß ein liebenswürdiger Meister war, aber nicht zu den großen Künstlern seiner Zeit gehört. Da ist Luis Borassa ungleich bedeutender. Richert will diesen Übergangsmeister mehr dem Quattrocento zurechnen, aber der reiche Empfindungsinhalt dieser Kunst hat mit dem Naturalismus des Quattrocento wenig zu tun. Es ist eine etwas merkwürdige Auffassung, gerade den Werken des Quattrocento eine tiefere geistige Auffassung zuzuschreiben als den des Trecento. Richtig ist, daß die gesamte spanische Malerei zu Anfang des 15. Jahrh. eine ähnliche Zurückhaltung gegenüber den neuen naturalistischen Eroberungen aufweist wie die deutsche, doch davon spricht Richert nicht. Eine Zumutung ist es, die unter Nummer 68 und 69 abgebildeten, höchst mittelmäßigen Madonnenbilder als „hervorragende Denkmäler" vorgeführt zu erhalten. Richert scheut sich nicht, diese Bilder als „wundervollste Schöpfungen" zu bezeichnen. Nicht ganz verständlich ist es, warum Richert den Altar des Johannes des Täufers im Musée des Arts decoratives in Paris als französische Abwandlung ansprechen will. Der sehr wichtige Transfigurations-Altar im Kapitelsaal der Kathedrale von Barcelona ist nicht in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt. Wohl spricht die Autorin davon, daß sicher fremder Kunsteinfluß hier geholfen hat, aber die Zusammenhänge mit Burgund, mit frankovlämischer Kunst, hätten ganz anders klar gelegt werden müssen. Auch genügt es hier nicht, von „echt katalanischer Beobachtung" zu sprechen; das Spanisch-Katalanische offenbart sich nicht nur in dem nordische Auffassung verwandten, aber keineswegs gleichen Naturalismus, sondern in der monumentaldekorativen Gestaltung, der repräsentativen Auffassung, worüber gerade hier hätte mehr gesagt werden können, ist doch die von R. nicht abgebildete „Speisung der Zehntausend" ein Musterbeispiel für die teppichmäßig flächige, dekorative Gestaltung und die „Verklärung" (Abb. 79) eine seltsame Mischung, man könnte sagen von norditalienischer und süddeutscher Art. Erst recht hätte bei der Würdigung der Arbeiten von Dalmau darauf eingegangen werden müssen, was diesen Künstler von seinem nordischen Vorbild scheidet.

Auffallend unplastisch bleibt in Richerts Darstellung die Gestalt des größten katalanischen Malers des Quattrocento Jaume Huguet. Weder die Herkunft seiner Kunst noch der Charakter seiner Malerei, noch die ganz außerordentliche Auswirkung des Meisters wird scharf präzisiert. Selbst Loga, der in seiner „Malerei in Spanien" diese Zeit nur in der Einleitung behandelt, hat für die Charakterisierung Huguets ganz andere, treffendere Worte als Richert gefunden. Der Rezensent darf darauf verweisen, was er neuer-

dings in seinem Artikel „Huguet" im „Allgemeinen Künstlerlexikon" gesagt hat und auf seinen im Boletin de la Sociedad Española de Excurs. 1925 unternommenen Versuch, die — lange Zeit weit überschätzte — Tätigkeit der Familie Vergos auf das richtige Maß zurückzuführen, da augensichtlich die Vergos nur Huguets Kunst ausgenützt haben. Die kurzen kritischen Bemerkungen Richerts über die Tafeln des Augustin-Altars von Huguet scheinen auf der Ansicht von Folch y Torres zu beruhen, wie aus dessen neuesten Ausführungen in der „Gaseta de les Arts" hervorgeht.

Während von Richert Huguet noch immer nicht genügend geschätzt ist, wird Pablo Vergos als „der größte Meister seiner Zeit" gefeiert. Ganz gewiß sind die vier Prophetengestalten (Abb. 101) ungeheuer eindrucksvoll. Aber diese seltsam an nordische Gestaltungen erinnernde Köpfe sind keineswegs auf renaissancehafte Körper gesetzt. Man kann hier vielmehr von einem letzten Rückschlag, eine Zurückbiegung in die maurisch-dekorative Kunst sprechen, da nicht nur die Körper, die Gewänder ganz flächig gebildet, sondern mit ganz breiten, zum Teil völlig unverkürzt und flach auf die Tafel aufgesetzten mit den Körpern nicht eigentlich verbundenen Goldreliefmustern als Bordüren geschmückt sind und auch die Schriftbänder die gleiche ornamentale Gestaltung aufweisen. Es ist also eine große Verkennung der Kunst des Vergos, wenn Richert sagt, daß hier „die volle, reife Kunst der Renaissance erreicht ist."

Höchst bedenklich stimmt auch die Bemerkung, daß „die ‚Kreuztragung' der Predella des Stephansretablo der Vergos in einer Wiederholung in einer Privatsammlung in Barcelona" vorkomme. Diese „Wiederholung" mit der offenbar die große Tafel der Samml. Carreras gemeint ist, stammt von Huguet und ist, umgekehrt wie Richert meint, das weit überlegene Vorbild der Predellentafel!

Nicht sehr glücklich ist der Abschnitt über Bermejo geraten. Unklar vor allem ist, was die Autorin mit den Worten „ein Werk jüngeren Datums scheinen die vier Tafeln aus dem Wirken Christi zu sein" meint. Worauf soll sich dieses „jüngere" beziehen? Will Richert damit leise andeuten, daß sie nicht vollkommen von Bermejos Autorschaft durchdrungen ist? Bei der uns nun schon bekannten Art Richerts, mit übertreibenden Lobsprüchen nicht sparsam zu sein, wird die bekannte „Beweinung" als „eines der größten Meisterwerke aller Zeiten" verherrlicht. Der für Bermejo sehr strittige Christuskopf im Museum von Vich wird vorbehaltlos als Arbeit des Meisters bezeichnet. — Der „Ursula-Altar" des jüngeren Reixach, der zu den „entzückend feinsten Schöpfungen" gezählt wird, ist lediglich eine Nachahmung der größeren Kunst des Jacomart. Aber freilich: Jacomart ist aus Valencia und Reixach Katalane!

Das sehr reiche Abbildungsmaterial ist im großen und ganzen nicht schlecht gewählt, wenn man bedenkt, daß die Autorin offenbar vor allem den Bestand des städtischen Museums in Barcelona berücksichtigen wollte, bzw. mußte. Es fehlen freilich eine Reihe wichtiger Stücke, nicht nur aus der Sammlung Plandiura, sondern auch aus dem Städtischen Museum in Barcelona selbst wie etwa die „Verkündigung" und der „büßende hl. Hieronymus", die versuchsweise Bermejo zugeschrieben worden sind. Sehr dankbar ist man für die großen Detailaufnahmen, dagegen hätte manches Drittklassige wegbleiben können, wie etwa die beiden Abbildungen von Tafeln eines Altarwerks aus dem Serrakreis in Cardona, die schon genannten Triptychen (Abb. 68 und 69) und die sogar als Tafel gebrachte hl. „Ursula" aus dem Borassakreis. Der Druck der Abbildungen wie die ganze Ausstattung des Buches durch den Verlag ist ausgezeichnet, der Preis von 36 Mark freilich für dieses „Propagandabuch" leider viel zu hoch.

August L. Mayer

25 JAHRE „KUNST UND KÜNSTLER"

Die Wege und Ziele des „Repertoriums" und der Zeitschrift „Kunst und Künstler" sind verschieden. Beide Zeitschriften haben nur verhältnismäßig wenige Leser gemeinsam. „Kunst und Künstler" ist im wesentlichen ein Organ für moderne Kunst, das „Repertorium" ist fast ausschließlich Forschungen über ältere Kunst gewidmet. Auf den ersten Blick scheint also kein rechter Anlaß zu sein, hier des Jubiläums der Nachbarzeitschrift zu gedenken. Und doch haben Mitarbeiter und Leser unserer Zeitschrift Grund, einen Glückwunsch herüberzurufen. „Kunst und Künstler" hat sich stets für die Kunst als eine Einheit eingesetzt Alt ist für die Schefflersche Zeitschrift nur die Kunst, die alt wirkt, ganz gleich, ob sie vor zweihundert oder vor zwei Jahren entstanden war, was sich aber als lebendig erweist, mag es der Vergangenheit oder der Gegenwart angehören, wird als „modern" mit Mut und mit Liebe verteidigt. Wer die 25 Jahresbände von „Kunst und Künstler" durchblättert, findet die Namen führender Kunsthistoriker und so manchen Aufsatz, der streng wissenschaftliche Forschungsergebnisse — freilich in einer hohen Anforderungen entsprechenden Form — gebracht hat. Kaum eine andere, an breite kunstliebende Kreise sich wendende Zeitschrift hat soviel für die Popularisierung unserer Wissenschaft getan wie „Kunst und Künstler". Dafür danken wir ihr und deshalb wünschen wir ihr Glück.

Waetzoldt

REGISTER ZU BAND XLVIII

AUFGESTELLT VON P. KAUTZSCH

I. KÜNSTLERVERZEICHNIS

Abbate, Niccolo dell', Odysseusfresken, Modena, Gal. 35.
Aeakes, Samische Gewandstatue, (K. i. B. S. 202, 3, 4.) 8.
Aeyck, Gemälde, Madrid Nr. 1345 90.
de Agüero, Benito Manuel 103.
— Altarbild, Madrid, Santa Isabel 97.
— Hochbilder, Madrid, Prado Nr. 2140 f. 98.
— Querformate, Madrid, Prado Nr. 2064 f. 97.
— Landschaftsfolge, Madrid, Prado Nr. 2060, 2061, 2066. 97.
— sieben große Landschaften, Madrid, Prado 96 ff. 101.
— Landschafts-Folge 102. 104.
Albani 224.
Alfonso, Meister 276.
Alpharano Tiberio, Grundriß von St. Peter 1589 90. 161 f.
Altdorfer 214.
— Zchg., Wien, Albertina 249 Anm. a.
Angelico da Fiesole, Fra Giovanni 151 f.
— Beweinung Christi für die Confraternità di S. Maria della Croce al Tempio 152.
— Fresken der Zellen von S. Marco, Florenz 152.
— Marientafeln, Florenz, S. Marco 152.
Angoulême-Meister (St. Gilles) 274.
Ansaldo 225.
Antelami, Werke 74.
Apelles 123.
Arteaga, Sebastian de, Ungläubiger Thomas, Mexiko, Akad. San Carlos 127.
— Verlobung Mariens, Mexiko, Akad. San Carlos 127.
d'Arthois, Jacques, Paar in Landschaft, Madrid, Prado Nr. 1359. 100.
d'Arthois, Jaques, Bild 103.
Aster, C. H., Zchg. Plan von Neudresden 1591, Dresden, Stadtmus. 142.
Audebert, Girand, Foussais 274.

Bacciarelli, Ausmalung des Schlosses Stanislaus Poniatowskis in Warschau 229.
Baciccio, Malereien 225.
Baldung Grien, Hans 122 Anm. 1.
Bandinelli, Zchgen. 27.
Barbault, Jean, 12 Naturstudien (Trachtenbilder) 105 f.
— Serie von Kostümfiguren 106.
— Bourgeoise de Bologne, (maja), Berlin, Privatbes. 104 f.* 106 ff.
— Kostümbild einer Cisterziensernonne, Slg. Lord Leconfield 105 f.*, 108.
Barocci 224.
Barozzi-Vignola u. Sohn Giacomo, Sta. Anna dei Palafrenieri, Rom 230.
Bartolommeo, Fra, Federzchgen., Wien, Albertina 114.
— Kreidezchg. zum Ev. Markus, Wien, Albertina, Stix Tfl. 42. 114.
— Ev. Markus, Florenz, Pitti 114.
— Kreis, Zchg. Verklärung eines hl. Bischofs, Stix Tfl. 43, Wien, Albertina 114.
Bassano 220.
Bassano, Leandro u. die anderen 220.
Beccafumi 33 Anm. 1.
— Stich P. 4. 32*, 34.
— Zchg. zum Stich P. 4, Hamburg, Kunsthalle 32*, 34 Anm. 2.
Beckerathsche Zchg. des Juliusgrabes 167.
Beham, Melancholie 251.
Bellini 251 Anm.
Bellini, Giov., Mad. am See, Florenz, Uffz. 244.
— allegor. Frauengestalten 256.
— Allegorien, Venedig, Akademie 244. 248.
Bellini, Jacopo, Zchg. Christophorus, Stix Tfl. 11, Wien, Albertina 113.
Benedetto, Fra 152.
Bening, Simon 268.
Berlinghieri, Christus am Kreuz, Florenz, Akademie 200*. 205.
Bermejo, Christuskopf, Vich, Mus. 278.
— Verkündigung u. büßender Hieronymus, Barcelona, Mus. 278.
— vier Tafeln aus dem Wirken Christi 278.
Bernard (Santiago) 273.
Bernini 224.
— Statuen 225.
Bernward 75 f.
Bernward-Kreuz, Hildesheim, Domschatz 75.
Bis 157 Anm.
Böcklin 86.
Bonanni 46.
Bontems, Pierre 227.
Borassa, Luis, Malerei 277.
Borassakreis, hl. Ursula 278.
Borromini 224.
— Bauten 225.
Bosch, Hieronymus 86.
— Passionsszenen 214.
— sittenbildl. Darstellungen 214.
Both (?), Jan, Landschaftsfolge, Madrid, Prado Nr. 2060, 2061, 2066. 97.
— Querformate, Madrid, Prado Nr. 2064 f. 97.
Botticelli, Rotte Korah, Rom, Sixtin. Kap. 153.
Bourdon 225.

Bouts, Dirk 206.
Bramante, St. Peter, Rom 114. 159 f.
Breughel, Jan 86. 97. 100.
— Landschaften, Madrid, Schloß Nr. 1433, 1443, u. 1427. 89.
Brunn, Neudisposition der Kunstkammer in Dresden 146 f.
Brunus, Meister, Matthäusstatue, St. Gilles 274.
Buchner, Paul, Schloßmodell, Dresden, Altertumsmus. 141. 143 f.* f.* 146 f.
Bufalini, L., Plan von 1551. 161 Anm. 1.
Burckhardt, Jacob, Architekturzchgen. 79.

Cabezalero 87.
Cabrera, Jaume 277.
Cabrera, Miguel 128 Anm. 4.
— hl. Bernhard der Abt u. hl. Anselmus, Mexiko, Akad. San Carlos 129.
— hl. Joseph als Schirmherr, Mexiko, Akad. San Carlos130.
— Leidensweg, Puebla, Kathedrale 124.
— Virgen del Apocalipsis, Mexiko, Akad. San Carlos 130.
Callot 87.
Campagnola, Dom., Fresken, Padua 256.
Campagnola, G. ,Stiche 113. 239. 241. 244 f. 247 f. 255.
— Astrologe B. 8. 255 ff.
— Saturn (B. 4) 253 f.* 255 ff.
— Saturn, Melancholie u. Idyll 246 f.
— Stich Philosoph mit dem Totenkopf (Galichon 10) 255 ff.
— Sog. Venus, Galicha 13. 243*.
Campi, G., Bildnis eines Musikers, London, Nat. Gal. 242.
Cano, Alonso 123.
Caravaggio 220 ff. 224 f.
— Enthauptung Johannis, Malta 222.
— ungläubiger Thomas 222.
Cariani, ländliche Konzerte 244 f. 247.
Carpaccio, Meditation über die Passion, New-York, Mus. 244.
— Meditation über den Tod Christi, Berlin, K. F. M. 244. 248.
Carracci 123. 129.
Carracci, Annibale 224.
— Bilder im Louvre Nr. 1230 u. 1233 88.
Carracci, Lodovico 224.
Carreño 87. 101.
Carstens 77.
Castiglione, Melancholie 255.
Cataneo 87.
Cerezo 87.
Cézanne 82. 85 f. 104.
Cigoli 224.
Cimabue, Mad. Ruccellai, Florenz, S. M. Novella 111.
Cluny-Meister in Vézelay 272.
Coello, Claudio 87.
Colombe, Michel 227.
Corinth, Lovis 77.
Corot d'Italie 81.
Correa, Juan 129.
— Werke in der Kathedrale v. Mexiko 128 Anm. 4.
— hl. Katharina, Mexiko, Akad. San Carlos 128.
— Zchg. nach dem Gnadenbild von Guadalupe 128 Anm. 4.
Correggio 123. 224.
Cortona, Pietro da 224.
Courbet 90.
Cranach, Melancholie 250 Anm. e. 253. 255.
Cubells, Restaurator 94.

Dalmau, Arbeiten 277.
Danti, Vincenzo 181 f.
Degarius, Leo, Skulpturen von Sahagun 274.
Degas 223.
Dieulafoy 271.
Dollabella, Tommaso, Werke 228.
Dreber 86.
Dughet 85 f.
Du Pérac, Stiche der Peterskuppel 46 ff.
— -Lafrécy, Plan von Rom 1577. 159*. 161 Anm. 1. 162.
Dürer 121. 179. 207. 214 f. 221.
— Landschafts-Aquarelle 84.
— Graphik 235.
— Apokalypse 111. 214 f.
— Holzschnitt Krönung Mariä 87.
— Kupferstiche 84.
— B 93 u. 80, Liebesantrag u. Kurier 253.
— Melancholia I 235. 240. 246. 248 f. 251 ff. 255 ff.
— große Passion 256.
— Ehrenpforte, Triumph u. Gebetbuch 246.
— Zchgen. zu Pirckheimers Horapollo-Übersetzung 246.
— Normalfig. 180.
Dürer, Hans, Werke 228.
van Dyck, 87.

Echave, Baltazar de, Gemälde in der Akad. San Carlos, Mexiko: Anbetung der Könige 126.
Echave, Baltazar de, Apotheose der hl. Jungfrau 127.
— Begegnung von Maria u. Elisabeth 126.
— Christus in Gethsemane 126.
— hl. Michael 126.
— Martirio de San Aproniano, 125 f.
— Martirio de San Lorenzo 126.
— Martirio de San Ponciano 126.
— Portiuncula 126.
— Verkündigung 126.
Echave d. Ae., Baltazar de 128.
Echave d. J., Baltazar de Grablegung Christi, Mexiko, Akad. San Carlos 127.
— Martirio de San Pedro Arbues, Mexiko, Akad. San Carlos 128.
Eigtved, Nicolai 115 f.
— Amalienborg-Platz 115 f.
— Entwürfe zur Friedrichskirche Kopenhagen 116.
— Entwürfe zum Lustlager in Zeithayn, Dresden, Generalstabsbibl. 115.
— Schloß Christiansborg 115 f.
Elsheimer 221.
Enel, Arca von Millan de la Cogolla 271.
Epiktet 8.
— (Pfuhl, Abb. 330, 332, 333), 3.
Esdail 113.
Euphronios, Vasenmalerei 22.
— (Pfuhl, Abb. 401, 405). 3.
Euthymides, Vasenmalerei 8. 20. 22.
— (Pfuhl, Abb. 368, 369). 3.
Exekias 8.
Eyckstil, früher 270.
van Eyck, Brüder 221. 268.
— — Anteil an den Heures de Milan, Mailand, Princ. Trivulzio 268 ff.
— Genter Altar 270.
— — Jans Steinfiguren 269.
Eyck, Jan, Entwicklung 270.
— früheste datierte Bilder 270.
— Bilder von 1432 u. letzte Werke 270.
— Bildnis seiner Gattin, Brügge, Akad. 270.
— Mad. Ince Hall, Melbourne 270.
— Lucca-Mad., Frankfurt, Städel 270.
— Pala-Mad., Brügge, Akad. 270.
— Rolin-Mad., Paris, Louvre 270.
— Tymotheos, London 270.
— Verkündigung, Petersburg 273.

Eyck-Werkstatt, Kreuzigung, Ca d'Oro, Coll. Franchetti Venedig 269.

Fabriano, Gentile da, Zchgen., Wien, Albertina 113.
Falck, Jeremias, Graphik 228.
Falconi, Gianbattista, Arbeiten in der Kirche des hl. Josef zu Klimontów, in Krakauer u. Provinzkirchen 230.
Felber, Hans 216.
de Ferrari 225.
Feti, Melancholie 255.
Fischer von Erlach, Bauten 225.
Fleischer, David, Ausmalung des großen Bibliotheksraumes, Dresden, Schloß 147.
— Malerarbeiten im Reißgemach, Dresden, Schloß 147.
Fontana, Carlo 46.
Francesca, Pier della 113.
— Zchg. der Beweinung, Wien, Albertina 114.
Francia 114.
Friedrich, Kaspar David 151.
Frueauf, Rueland, Tfln. der Passion u. des Marienlebens, Wien, Gem.-Gal. 212.
Füger 77.

Gaucherel, Léon, 12 costumes d'Italie d'après les peintures de Barbault 105 f.
Gaulli 224.
Gerung, Melancholie 255.
Geslebertus, Meister in Autun 272.
Ghiberti 181.
— Federzchg. mit 5 geißelnden Henkern, Stix Tfl. 35, Wien, Albertina 113.
Ghirlandajo, Berufung Petri u. Andreae, Rom, Sixt. Cap. 153.
Gilabertus, Statuen in St. Etienne 272.
Gilbert von Autun, Statuen in St. Etienne u. Madonnenstatue in Solsona 272.
Giorgione 82. 220.
— u. der Mythos der Akademien 233—257.
— Auffindung des Pariskindes, Allington Castle, Slg. Conway 241. 247.
— Broccardo, Budapest, Nat. Mus. 240 f. 247 f.
— drei Philosophen, Wien, Staatsgalerie 240 f. 246 ff. 250. 255 ff.
— Familie, Venedig, Gal. Giovanelli 240 f. 247 ff. 250 Anm. c.
— Fresken des Fondaco, Venedig 241. 248. 256.
Giorgione, Idyll, Paris, Louvre 244 f. 250 Anm. d. 251 Anm.
— Konzert, Florenz, Pitti 242 f. 247.
— Selbstbildnis, Wien, Gem. Gal. 239.
— tela grande 250 Anm. c.
— Thronszene, London, Nat. Gal. 244 ff.
— Truhenbilder 250 Anm. c.
— Venus, Dresden, Gem. Gal. 244 f. 250 Anm. d.
— (?), Vierfigurenbild, Hamptoncourt 243.
— -Kopie, Der Astrolog, Dresden, Gem. Gal. 241.
— Kreis, Bilder u. Stiche 240 f.
— — Zchg, Landschaft, Stix Tfl. 15, Wien, Albertina 113.
— — Ehebrecherin, Glasgow 256.
Giotto 120.
— (?), Franziskuslegende, Assisi, Oberkirche 111.
— (?), Fresken, Assisi, Unterkirche 111.
— Fresken Florenz, S. Croce 111.
— Fresken, Padua 111.
— Madonna aus Ognissanti, Florenz, Akademie 111.
Girart-Meister, Werk 270.
Goes, Hugo van der 208.
van Gogh 82.
Gossart, Jan 268.
Goya 82. 85. 275.
— romeria de San Isidro, Madrid, Prado 94.
— (?), Maja mit den roten Schuhen, Berlin, Privatbes. 104 f.* 106 ff.
Grassi 77.
Greco 82.
Greuze, J.-B., Serie von Kostümfiguren 106.
Grünewald 221.
— Porträt, München, Staatsbibl. 222.
Grünewald, Johannes 221.
Guercino 221.
Guglielmo, Fra 274.
— Arbeiten in Modena u. Cremona 272 ff.
Guglielmo Tedesso, Turm zu Pisa 274.

Häsel, Neudisposition der Kunstkammer in Dresden 146 f.
Häusser, Neubau des Schlosses Christiansborg 116.
Hainzelmann, Elias, Stich Kaiser Leopold I. nach Weißenkirchner 65.
— Stich Majestas et amor, Wien, Albertina 58 f. 61* ff. 65. 69.
Hainzelmann, Universa Aristotelis Philosophia, Stich in 6 Blättern nach Weißenkirchner 65. 69 f.
Hallerbuch, Nürnberg, Staatsarchiv 219.
Hals, Franz 99.
Hansen, C. F. 115.
Harsdorf 115. 117.
— Kolonnade, Kopenhagen, Amalienborgplatz 116.
Hausbuchmeister, hl. Paulus 212.
— Kreuztragung 214.
Heide, Henning v. d., Fronleichnamsaltar a. d. Burgk 80.
— Joh. Ev., Lübeck, Marienk. 80.
— St. Jürgen-Gruppe, Lübeck, Annenmus. 80.
— Altar in Rytterne 80.
— hl. Hieronymus, Vadstena 80.
Heinzelmann, Konrad, Chorbau von St. Lorenz, Nürnberg 215 ff.
Hetsch 77.
Holbein, Hans, d. Ae., Frankfurter Altar 212.
— Passionsbilder, Donaueschingen, Gal. 212.
de Hooghe, Romeyn 109.
Huguet, Jaume 277 f.
— Augustin-Altar 278.
— Kreuztragung, Barcelona, Slg. Carreras 278.

Ibarra, José Maria 128 Anm. 4.
— Bilder aus dem Marienleben, Puebla, Kathedrale 129 Anm. 3.
— Christus im Hause Simons, die Blutflüssige, Samariterin am Brunnen, Christus u. Ehebrecherin, Mexiko, Akad. San Carlos 129.

Jacomart 278.
Jahoda, Robert 230.
Jardin, Entwurf zur Friedrichskirche in Kopenhagen 116.
Johannes, Meister, Antependium, Barcelona, Slg. Plandiura 277.
Juárez, José, Anbetung der Könige, Mexiko, Akad. San Carlos 125*. 128.
— Erscheinung der Madonna vor Franz v. Assisi, Mexiko, Akad. San Carlos 124*. 128.
— Martyrium des Justus u. Pastor, Mexiko, Akad. San Carlos 128.
Juárez, José Rodriguez 128.
Juárez, Juan Rodriguez, Altar de los Reyes, Mexiko, Kathedrale 129 Anm. 2.

Juárez, hl. Anna mit Maria, Mexiko, Akad. San Carlos 129.
— San Juan de Dios, Mexiko, Akad. San Carlos 129.
— Selbstbildnis, Mexiko, Akad. San Carlos 129.
Juárez, Luis, Gethsemane, Mexiko, Akad. San Carlos 127.
— hl. Ildefons, Mexiko, Akad. San Carlos 127.
— Verkündigung an Maria, Mexiko, Akad. San Carlos 127,
— Verlobung der hl. Katharina, Mexiko, Akad. San Carlos 127,
Juárez, Nicolas, Triumph der Jungfrau 129 Anm. 1.
Junge, Johannes, Werke 76.
— Altar, Stralsund, Nikolaik 80.
Justus van Gent 113.

Kammsetzer, Innendekoration des Lustschlosses Stanislaus Poniatowskis in Warschau 229.
Kanoldt 77.
Kauffmann, Angelika 77.
Kilian, B., Allegorie auf einen Prälaten, Stich nach Weißenkirchner 65 ff.* 68 f.
Kirchner, Ernst Ludwig 77.
Krafft, Adam, Sakramentshäuschen, Nürnberg, Lorenzkirche 213.
Kulmbach, Hans Süß von, in Polen entstandene Werke 228.

Laer, Pieter van 221.
Lawrenze 113.
Le Brun, Skulpturen im Schloß Stanislaus Poniatowskis in Warschau 229.
Lenbach 121 Anm. 2.
Lesueur 225.
— Dekorationen für das Hotel Lambert 223.
Leyden, Lucas von 208.
Liebermann 82.
Lionardo 89. 180.
— Anatomische Zchgen. 180.
— Anna selbdritt 88.
— Mona Lisa, Paris, Louvre 88.
Lobenhofersche Maria, Nürnberg 76.
Lobenigk, Ägidius 146.
Lochner 228.
— Schule, Triptychon, Köln, Mus. 264.
Longhi, Pietro 104 f.
Looff, J. oder P., Eroberung von Herzogenbusch u. Wesel, Muller 1652. 109.
Lorrain, Claude 221.
— Landschaften 100.
— Bilder, Madrid, Prado Nr. 2252 u. 2254. 96.
Lorrain-Porträt, München, Staatsbibl. 222.
Lotto, Lorenzo 239. 247 f.
— Porträts 241.
— Bildnisse, Rom, Pal. Doria u. Wien, kunsthist. Mus. 249 Anm. b.
Lubieniecki, Brüder 228.
Lublin, Adam von, Triptychon aus Olkusz 228.
Lys, Jan 221.

Maderna, Langhaus von St. Peter, Rom 160 Anm.

Maineri, Antonio di Bartolommeo, Zchg. Sebastian, Bologna, Pinakothek 113.
Mair von Landshut, Nicolaus 213.
Makron (Pfuhl, 433, 436) 3.
Manet 82. 98 f. 104.
— Déjeuner sur l'herbe, Paris, Musée des Arts Décoratifs. 99. 104. 251 Anm.
Mantegna 214.
— Graphik 235.
— Stich 114.
— Melancholie 253. 255 ff.
— Zchg. Sebastian, Wien, Albertina 113.
— Sebastian, Aigueperse, Notre Dame 113.
— Sebastian, London, Slg. Franchetti 113.
Maratti, Carlo, Porträt des Andrea Sacchi, Madrid, Prado 223.
Marcanton, frühe Hintergründe 113.
— Allegor. Darstellung nach Giorgione 242*.
— Traum des Raphael 241.
Marees, Hans von 251 Anm.
Mariette 113.
Marmion 268.
Martini, Simone, Maestá, Siena, Pal. Publico 111.
Masaccio 27 Anm. 2.
— Sagra del Carmine, Florenz (verloren) 57 Anm.
— -Kopie auf der Rückseite der Zchg. Corniccia 187, Nr. 36, Florenz, Casa Buonarroti 56 f. Anm.
Mateo, Meister in Santiago 274.
Maulpertsch, Malereien 225.
Mazerolles 268.
Mazo 102.
— Bilder 94.
— Parkansichten 81.
— Landschaft, Schloßterrasse u. Perspektive, Madrid, Prado 96.
— (?), 7 große Landschaften, Madrid, Prado 96 ff.
Mazo, (?), 5 kleinere Landschaften, Madrid, Prado 96 ff.
— (?), jetzt Agüero, Landschafts-Folge 102. 104.
— (?), Ansichten aus Aranjuez, Madrid, Prado 97—104.
— Allee der Königin in Aranjuez, Madrid, Prado 83*. 89*. 93. 95*. 97 f. 100—104.
— Teich in Buen Retiro, Madrid, Prado 93. 96.
— Ansichten von Escorial, Madrid, Prado 95 f. 98. 101. 104.
— Escorial-Querbilder 102.
— Pamplona, ehem. Madrid 95.
— Ansicht von Saragossa, Madrid, Prado 93—96. 98. 101 — 104.
— Tritonenbrunnen, Madrid, Prado 93. 97—100. 102 ff.
— Titusbogen, Madrid, Prado 93. 96.
— Familienbild, Wien 94. 101. 103.
— Kavaliere, Paris, Louvre 94.
— Bild beim Marqués de Casa Torres 95.
Meister Bertram, Grabower Altar, Hamburg, Kunsthalle 75.
Meister der Hubertus-Exhumation, Bilder in London u. New York, Zchg. in London 270.
Meister der virgo inter virgines 213 f.
Meister des Dornstädter Altares 76.
Meister des Girart Wien (2549). 270.
Meister des Guillebert de Mets, Brüssel 9046. 269.
Meister des Hausbuches, hl. Paulus 212.
— Kreuztragung 214.
Meister E. S. 207 f. 210. 214.
— große Pathene 210 Anm.
— Quer- u. Hochfüllungen 211.
Meister Girart s. Girart
Meister Hartmann, Maria Ulm 76,
Meister Karls V. 268.
Meister von Etampes 272.
Meister von Flémalle, Anbetung, Dijon 265.
— Beziehung zum Breviar Philipps des Guten 269.
— Christus u. Maria, Philadelphia, Slg. Johnson 263*. 265.
— Gnadenstuhl, Löwen 265 f.*
— Maria mit Kind u. Dreieinigkeit, Frankfurt, Städelsches Inst. 260*. 265.
— Thronende Maria, Aix 265.
— Verkündigung vom Mérode-

altar, Brüssel, Gräfin Mérode 264* f.
Meister von Flémalle, Hl. Barbara vom Werl-Altar, Madrid 261*. 265.
Meister von 1515, Melancholia-Stich u. Kupferstich-Werk 247 f.
— Melancholie (B. 19) 251 f.* 253. 255 ff.
Meldahl, Friedrichsk. in Kopenhagen 116.
Melozzo 113.
Mengs 77.
Menzel 83.
Merlini, Lustschloß Stanislaus Poniatowskis in Warschau 229.
Michelangelo 86. 114. 123. 126. 153.
— Werke der zwanziger u. frühen dreißiger Jahre 29.
— theoretische Studien 178—184.
— Pietàdarstellungen 44.
— Saettori 29.

Zeichnungen:

Michelangelo, frühere Zchgen. 29.
— Kreuzigungszchgen. der späteren 40er Jahre 55.
— Gruppe von Cruzifixzchgen. mit Maria u. Joh. 1545—56. 199. 202.
— Zchgengruppe 1556/57 199 Anm. 2.
— Cruzifix-Zchg. für Vittoria Colonna 199. 202. 205 Anm. 1.
— Kopie nach Schongauers Versuchung des hl. Antonius 208.
— Kinder-Bacchanal, Windsor, Royal-Library 29.
— Th. 49 Florenz, Casa Buonarroti 43.
— (?), Zchg. Th. 465, Paris, Louvre 35 Anm. 1.
— Th. 471, Paris, Louvre 57.
— (?), Th. 473, Paris, Louvre Männer, die einen Leichnam tragen 35.
— (?), Madonnenstudie der Rückseite, Paris, Louvre 35 Anm. 1.
— (?), Adamstudie Th. 517, Rowfant, Slg. Locker Sampson 37 Anm. 1.
— -Kopien, Christus am Kreuz, Thode, Krit. Unters. II, 466 ff. 199 Anm. 1.
— F. 3, Oxford, Univ. Gall. 192 Anm. 1.
— Studie zur Lybischen Sibylle Fr. 4, Madrid, Slg. de Bernete 37.
— Auferstehung, Fr. 19, Windsor 29. 40.
Michelangelo, Jüngstes Gericht, Fr. 20, Florenz, Casa Buonarroti 170 f.* f. 173. 175.
— Fr. 23, Wien, Albertina 56 f. Anm.
— Herkules u. Anteus, Fr. 31 (nicht 32) London, Brit. Mus. 41. 175 Anm. 1.
— Zchg. zum Christus der Minerva, Fr. 36, London, Slg. Heseltine 29. 192 Anm. 1.
— Zchg. für die Flankengräber der Medicikap., F. 47/48, London, Brit. Mus. 31*.
— Studie zum Jonaskopf, F. 52, Florenz, Casa Buonarroti 192 Anm. 1 194*.
— Phaëton, Fr. 57, London, Brit. Mus., 38.
— Phaëton F. 58, Windsor 38. 177.
— Auferstehung, Fr. 59, London, Brit. Mus. 30 f.
—, Phaëton, Fr. 75, Venedig, Akad. 38.
— F. 95 161 Anm. 3.
— Türentwürfe für die Libreria, F. 117, London, Brit. Mus. 197.
— Christus am Kreuz mit Maria u. Joh. F. 127, 128, London, Brit. Mus. 201 f.
— Christus am Kreuz mit Maria u. Joh. F. 130, Windsor 201 f.
— F. 140, Oxford, Univ. Gall. 178 Anm. 1.
— Hercules u. Anteus, F. 145, Oxford, Univ. Gal. 41. 175 Anm. 1.
— (?), Fr. 150, Oxford, Univ. Gall. 50 Anm. 1.
— Fr. 155 c, Oxford, Univ. Gall. 30.
— -Kopie, Christus am Kreuz, F. 160, Oxford, Univ. Gall. 199 Anm. 1.
— Christus am Kreuz mit Maria u. Joh. F. 180, Oxford, Univ. Gall. 201.
— Fr. 190, Maria der Verkündigung, London, Brit. Mus. 44.
— Pietà, F. 239, Oxford, Univ. Gall. 45. 178 Anm. 1.
— Christus am Ölberg, F. 240, Oxford 176 f.* f.
— Fr. 252/254, Verteilung aus dem Tempel, London, Brit. Mus. 44. 178 Anm. 1.
— F. 255, Austreibung der Händler, London, Brit. Mus. 178 Anm. 1.
— F. 256, London, Brit. Mus. 178 Anm. 1.
— (?), Fr. 258, London, Brit. Mus. 53. 55*.
Michelangelo, Fr. 259, 260. Verkündigung, London, Brit. Mus. 44*.
— (?), Fr. 263, Florenz, Casa Buonarroti 57 Anm. 1.
— Fr. 284 161 Anm. 3.
— -Kopie, Christus am Kreuz, F. 287, London, Brit. Mus. 199 Anm. 1.
— (?), Zchg. zum Schlachtkarton, Fr. 337, Schaffhausen, Privatbes. 33 f.

Zeichnungen im Teylermus., Haarlem.

Michelangelo, Fr. 301/302, 27.
— -Kopie nach einer Fig. des Schlachtkartons, Fr. 303. 27. 28*. 29. 31.
— (?), Akt-Zchg., Fr. 304, 28—30.
— -Kopie nach einer Fig. des Schlachtkartons, Fr. 305. 27. 31.
— ?, Entwurf zu einer Ermordung des Holofernes, Fr. 306, (z. T. fälschlich Fr. 304 bezeichnet), 28. 30*. 31 ff.
— (?), Fr. 307. 34 f.
— -Kopie, nach der Sixtin. Decke Fr. 308—312, 35. 36* f.
— Fr. 312/13. 37.
— Fr. 314—318. 37 f.
— Fr. 319. 38* f.* 40 f. 52.
— Fr. 320/21. 41.
— Fr. 322. 41. 43.
— Aktzchg. Fr. 323. 40* f. 43. 57.
— Fr. 324/325 Vorderseite 43.
— Fr. 324/325 Rückseite 42*. 43 ff.
— Fr. 325 57.
— Fr. 326/327. 45 f.
— Fr. 328/329. 49.
— Fr. 330/331. 40 f. 49 f.* f.* 52 f. 55 f.*
— Fr. 332/33. 57.
— Fr. 334/35. 57 f.

Hdzchgen. im Codex Vaticanus

Michelangelo, Kandelaberentwurf für das Julius-Grabmal, fol. 25 verso 163—170. 168*.
— 2 Grundrißskizzen, fol. 53 verso 157.
— Fensterentwürfe, fol. 58 verso 192. 196* f.
— Hand, fol. 74 recto 204* f.
— fol. 79 recto 157 Anm.
— Christus am Ölberg, fol. 81 verso 176 f.* f.
— Fuß, fol. 81 verso 177 Anm. 1.
— Christus am Ölberg, fol. 82 verso 176. 178*.

Michelangelo, Profil, fol. 84 recto 184 f.* f.
— fol. 84 verso 157 Anm.
— Türrahmen u. ein Profil, fol. 87 recto 157 Anm.
— Treppe der Libreria, fol. 87 verso 157 Anm.
— Knie, fol. 88 recto 181 Anm. 1. 188*—192.
— Himmelfahrender, fol. 88 verso 157 Anm. 173*.
— Märtyrer, fol. 88 verso 175 f.*
— 3 Skizzen zum Jüngsten Gericht, fol. 88 verso, 93 recto, 88 verso 170—176.
— 2 Säulen, fol. 89 verso u. 90 recto 157 Anm. 158 Anm.
— fol. 91 b. 157 Anm.
— Säulenkapitell fol. 91 recto 157 Anm. 158 Anm.
— Fenster u. Kapitell, fol. 91 verso 157 Anm. 158 Anm. 198*.
— Lageplan zu St. Peter, fol. 92 verso 158 ff.* 161 ff.
— Ringender Verdammter, fol. 93 recto 175*.
— Zchgen. geometrischer Art, fol. 93 recto 175 Anm. 1.
— linkes Bein Christi im Jüngsten Gericht, fol. 93 verso 178—184. 179*.
— fol. 95 verso 158 Anm.
— Christus, fol. 96 verso 157 Anm. 158 Anm.
— Christus am Kreuz, fol. 100 recto 198. 201* ff. 205.
— frühere Gemälde 29.
— Schlachtkarton 27. 29. 31—34.
— Grisaille nach dem Schlachtkarton, Holkham-Hall 28. 31.
— Kopie nach dem Schlachtkarton, Venedig, Akademie 29 Anm. 31.
— Mad. Doni, Florenz, Uffizien 192 Anm. 1.
— Sixtin. Decke Rom, Vatican 192 Anm. 1.
— Erschaffung Adams, 35 f.*
— Jonas 189 f.* 192. 195*.
— Judith 30. 32 Anm. 33.
— Libyca 192 Anm. 1.
— Kopie nach dem Sklaven links der Persica, Rowfant, Slg. Locker Sampson 37 Anm. 1.
— Jüngstes Gericht 41. 43. 170—176. 172*. 174*. 181 Anm. 1. 183* f. 189. 191*. 199 Anm. 1.
— Paolina-Fresken, Rom, Vatikan 55. 177. 181 Anm. 1.
— Bekehrung Pauli 43.
— Kreuzigung Petri 41*. 43.

Skulpturen:

Michelangelo, Relief Kreuzabnahme, Florenz, Casa Buonarroti 49—54*.
— David, Florenz, Bargello 192 Anm. 1.
— Sieger, Florenz, Nat. Mus. 29 f.
— Flußgötter am Capitol, Rom 186 f.*
— Pietà, Florenz, Dom 45. 202 f.
— Pietà Rom, Pal. Rondanini 45. 202 f.
— Skulpturen der Medicikap., Florenz 29. 38.
— Der Tag 37.
— Kandelaber am Altar 169* f. Anm.
— Tabernakel 197.
— Juliusgrab Rom, S. Pietro in vincoli 163—170. 164*.
— Rahel u. Lea 27. 199 Anm. 2.
— Plan v. 1516, 165 Anm. 2. 166 f. 170 Anm.

Architektur:

Michelangelo, Befestigung des Borgo 157 Anm.
— Cap. Medici, Florenz 197. 205.
— Cap. Sforza 161.
— Libreria Laurenziana, Florenz 37. 157 Anm. 158 Anm.
— Riccetto 157 Anm. 192 f.* f.
— Pal. Farnese, Rom 186 Anm.
— Porta Pia, Rom 198.
— St. Peter, Rom 73. 158—163.
— Attika-Fenster 158 Anm.
— Benedictionsloggia der Fassade 157 Anm.
— Fassadengestaltung 162 f.
— Platzgestaltung 162 f.
— Kuppel 45.
— Holzmodell zur Peterskuppel, Rom, Mus. di S. Pietro 45 f. 48.
Milano, Giov. da, Beweinung, Florenz, Uffizien 45.
Mogiła, Stanislaus von, Miniaturen 228.
Moitte, A., Stich nach Barbault, Bourgeoise de Bologne 106 f.*
Momper, Jodocus de 97. 100.
— Bilder, Madrid, Prado 88 f.
Monaldi, Skulpturen im Schloß Stanislaus Poniatowskis in Warschau 229.
Monet 85.
Montelupo, Anatomiezchg. Brinckmann Nr 41, Florenz, Uffiz. 57 Anm. 1.
— Zchg. Th. 427 (Robinson 44), Oxford 57 Anm. 1.
Montemezzano 220.
Mor, Antonis 87.
Müller, Kaspar, Epitaph des Meister Jörgen von Giengen 217 f.
Müllner, Eberhart u. Erhart Rotschmiede 218.
Muretto de Sent, Lorenzo de, Kirche des hl. Josef zu Klimontów 230.
— Krzyżtopór, Schloß 230.
Murillo 123. 275.
— hl. Antonius 125.

Niccolo, Meister (Modena u. Verona) 273.
— (Piacenza, Ferrara, Verona) 272 f.
— Tympanonrelief, Ferrara, Portal der Kathedrale 273.
Nienborg, Samuel, Zchg. Stadtplan von Dresden 1651, Dresden, Stadtmus. 142.
Nikosthenes (Pfuhl, Malerei u. Zchg. d. Griechen, III Abb. 320). 3.

Ouwater; Anteil an den Heures de Turin-Milan 269.
Overbeck, Friedrich 153.

Pacher, Michael 214.
— Altar, St. Wolfgang 213 f.
Palladio, Andrea, les villas des Doges de Venise 226.
Palma 220.
Palma giovane 220.
Pamphairos, Vasenmalerei 8. 22.
Patinier, Ruhe auf der Flucht, Madrid, Nr. 1611. 90.
Pauer, Hans, Marienbild für die Losungsstube in Nürnberg 217.
— Weiterführung des Chorbaus von St. Lorenz, Nürnberg 216 f.
Pellegrini, venezian. Akademie 238.
Pencz, Georg, Beteiligung am Nürnberger Hallerbuch 219.
Penni 153.
Permoser, Statuen 225.
Perret, A.-G. Werke 227.
Perugino 113 f. 127 Anm.
— Anbetung, Città della Pieve 114.
— Kompositionsskizze zur vorigen, Stix Tfl. 40, Wien, Albertina 114.
— Zchg. der Beweinung, Wien, Albertina 114.
Pestivien, Jean de, Fleur des Histoires, Brüssel 9321 u. 9322. 269.
Pilon, Germain 227.

Piombo, Sebastiano del 25.
— Zchg. Fr. 21, Paris, Louvre 53 Anm.
— (?), Zchg. Fr. 330, Haarlem, Teyler-Mus. 49 f.* f.* 52 f. 56.
— (?), Zchgen. Th. 463 u. 473, Paris, Louvre 35 Anm. 1.
Pisanello, Zchgen. Stix Tfl. 8 u. 9, Wien, Albertina 113.
Pisano, Niccolo 274.
Pissaro 81.
Plersch, Ausmalung des Lustschlosses Stanislaus Poniatowskis in Warschau 229.
Pöppelmann 115.
Pollaiuolo, Antäuskampf, Florenz, Uffz. 41.
Pollak, Jan 213.
Pontormo, Jacopo, Zchg. Männl. Akt, Berlin, K. K. 34 Anm. 1.
Pordenone 220.
Porta, Giacomo della, Peterskuppel, Rom 45 f.
— Holzmodell zur vorigen, Rom, Mus. di S. Pietro 45 f.
Poussin, Nicola 221. 223 f.
Pozzo 224.
Pozzoserrato 220.
Primaticcio, Fresko, Fontainebleau 34.
Puget, Statuen 225.

Quercia 184.

Raffael 114 f. 120. 153. 223 f.
— Attilafresko, Rom, Vatikan, Stanzen 153.
— Disputa, Rom, Vatikan 114.
— Loggien, Rom, Vatikan 153.
— Messe von Bolsena, Rom, Vatikan, Stanzen 153.
— Köpfe zur Transfiguration, Oxford 115.
— Kreuztragung, Madrid 208.
— Grablegung, Rom, Villa Umberto 114.
Reixach, Ursula-Altra 278.
Reliefmeister (Bamberg) 274.
Rembrandt 110.
— Winterlandschaft, Cassel 84.
Ribalta, Malereien 225.
Ribera 87. 127 Anm.
— Inmaculada, Madrid, Santa Isabel 97.
Richier, Ligier 227.
Riemenschneider, Grabmal Rudolfs von Scherenberg, Würzburg, Dom 218 f.
Righi, Skulpturen im Schloß Stanislaus Poniatowskis in Warschau 229.
Robert (Santiago) 273.
Roberti, Zchg. Johannes, Wien, Albertina, Stix Tfl. 14. 113.
Rodolphus, Arca von Millan de la Cogolla 271.
Roritzer, Konrad 216 f.
Rosso 225.
— Kreuzabnahme, Volterra 53.
Rossokreis 35.
Rubens 87. 121 ff. 184.
— Landschaften 90. 100.
— Das apokalyptische Weib, München, Alte Pinakothek 130 Anm. 1.
— Diana, mit Gefolge, Madrid Nr. 1727, 90.
— Reiterbild Philipps II., Madrid, Prado 91.
— Vorbilder für Wandteppiche: Triumph des Glaubens 124 Anm.
Rudecindo, Sauchez u. José 128 Anm. 4.
Ruelas, Juan de 123.
Runge, Ph. O., Bildnisse 77.
Rustici 238.

Sacchi, Andrea 221. 223 f.
— Porträt seines Schülers Maratta, Madrid, Prado 223.
— Jugendarbeiten 224.
— Zchgen, Windsor 223.
— Divina Sapienza, Rom, Pal. Barberini 223.
— Kopie der vorigen, Petersburg, Eremitage 223.
— Ruhe auf der Flucht, Dresden, Gem. Gal. 224.
— Tod der hl. Anna, Rom, S. Carlo ai Catinari 224.
Saly, Denkmal Friedrichs V., Kopenhagen, Amalienborg-Platz 116.
von Sandrart, Joachim 221.
— Hdzchgenslg. 222.
— Inventar seiner Kunstslg. 222.
— Zchg. Pieter van Laars, München, Staatsbibl. 222.
Sangallo, Aristotele da, Werkzchg. zum Juliusgrab, Florenz, Uffizien 165 f.* 167 Anm. 2.
— Plan zu St. Peter 160. 162.
Santi, Giovanni, Mad. in Rafaels Geburtshaus, Urbino 114.
— (?), Silberstiftmad., Stix Tfl. 37, Wien, Albertina 114.
Schiebling, Christian, Wandmalereien Dresden, Kunstkammer 147.
— Porträts der Kurfürsten u. Deckenmalerei, Dresden 147.
Schirmer 86.
Schongauer, Martin 206—215.
— Gemälde 207.
Schongauer, Mad. im Rosenhag, Colmar, St. Martinsk. 209. 264.
— Kupferstiche 207 f.
— rein niederl. Blätter 208. 210.
— Versuchung des hl. Antonius 208. 214.
— Mad. mit dem Papagei 208.
— 4 große Darstellungen aus dem Marienleben 208 f.
— erste Kupferstiche nach der niederl. Reise 209.
— Nachzchg. nach Rogiers Christus des Beauner Altars, Paris, Louvre 209 Anm.
— Kreuzigungs- u. Madonnendarstellungen 209.
— Folge der Passion 209 f. 212.
— Kreuztragung 208 f. 211.
— große Kreuzigung B. 25. 209.
— 5 quadrat. Blätter: Geburt u. Taufe Christi, Noli me tangere, Krönung Mariä, Christus u. Maria thronend 210.
— Taufe Christi 211.
— Anlehnungen an den Meister E. S.: Segnendes Christkind, Veronika, 4 runde Evangelistensymbole 210.
— hl. Sebastian, hl. Michael, Engel der Verkündigung 211.
— hl. Michael 211. 215.
— Folge der klugen u. törichten Jungfrauen 211.
— Apostelfolge 212.
— Wappendarstellungen 210 ff.
— Krummstab 211.
— Rauchfaß 211.
Sebastiano 153.
Serra, Jaume, Altarwerk aus Kloster Sijena, Barcelona, Mus. 277.
Serra, Pere, hl. Geistaltar, Manresa 277.
Serrakreis, Altarwerk, Cordona 278.
Signorelli, Luca, Jüngstes Gericht, Orvieto, Dom 43. 120.
— Pan, Berlin, K. F. M. 234.
Sluter, Claus 75.
Snaijers, Belagerung von Breda, Madrid, Prado 87 f. 91.
— Kardinal-Infant mit Gefolge auf Jagd, Madrid, Prado Nr. 1733. 100.
Soest, Konrad von, Niederwildunger Tafeln 75.
Soufflot, St. Geneviève 116.
Spalter, Hieronymus, Beteiligung am Hallerbuch, Nürnberg, Staatsarchiv 219.
Starnina 152.
Stoß, Veit 80.
— Holzfiguren 212.

Strigel, Bernhard 122 Anm. 1.
Stroiński, Familie, perspektiv. Malereien im Barfüßerkloster Alt Zagórz 230.
Swanevelt (?), Hochbilder, Madrid, Prado Nr. 2140 f. 98.

Tamaroccio, Cesare, Zchg. Stix Tfl. 36, Wien, Albertina 113.
Tavernier, Geburt Christi u. Arbor Jesse im Breviar Philipps des Guten, Brüssel 9026. 269.
— zugeschriebene Miniaturen u. seine Hauptwerke 269.
Teniers, Wahrsagerin, Madrid Nr. 1818. 90.
Thelott, Joh. Andreas 62 Anm. 2.
— Silberplatte, Wien, Kunsthist. Mus. 59 f.* 62. 64.
Thoma 90.
Thura, Lauritz 115 Anm.
Tintoretto 87. 99.
— Landschaften 100.
— Frühbild, Mailand 113.
— Zchgen. 220.
— Männerakt, Stix Tfl. 23, Wien, Albertina 113.
Tintoretto, Domenico 220.
Tischbein, F. A. 77.
Tizian 82. 87. 123. 220. 247.
— Landschaften 100.
— Zchg. kniende Knaben vor einer Landschaft, Wien, Albertina, Stix Tfl. 16. 113.
— (?), Landschaftszchg. mit Schafherde, Stix Tfl. 17, Wien, Albertina 113.
— (?), Zchg. zweier Kirchenväter, Stix Tfl. 18, Wien, Albertina 113.
— (?), Zchg. Geburt Christi, Stix Tfl. 22, Wien, Albertina 113.
— drei Lebensalter, London, Bridgewater Gall. 246.
— himmlische u. irdische Liebe, Rom, Gal. Borghese 246. 248.
— Reiterbildnis Karls V. 91.
— Szenen bacchischen Charakters 246.
— Venus u. der Orgelspieler, Madrid, Prado 103. 246.
— Schüler, Venus mit dem Hündchen, Madrid, Prado 103.
— nahestehend, Unterweisungsbild, Wien, Staatsgal. 243.
Triebe, Christian, Dresdner Schloßmodell 143 Anm.
Tuscher, Marcus 116.

Udine, Giovanni da 32 f.
Urbino, Francesco da, Kandelaber des Juliusgrabes 165 Anm. 1 u. 2. 170 Anm.

Vaga, Pierino del 32.
— (?), Triumph des Marius, Rom, Konservatorenpalast 29*. 31 f.
Valentin 221.
Valckenborgh, Ansicht des Brüsseler Schlosses, Madrid, Prado 94.
— Bilder in Wien 94.
Varin, Entwurf zur Friedrichskirche in Kopenhagen 116.
Velazquez 123. 275.
— Landschaften 81—104.
— Landschafts-Hintergründe in Bildnissen u. Historien 81. 84—94. 97 f. 100. 102.
— zwei Ansichten aus der Villa Medici, Madrid, Prado 81—84. 90. 92 ff. 98 f. 101 f.
— Übergabe von Breda, Madrid, Prado 84. 87 f. 91 f. 99. 102.
— Jagdbilder 85. 93. 102.
— Sauhatz, London, Nat. Gal. 85. 93. 101.
— Jägerbildnisse, Madrid, Prado 92. 102.
— — Baltasar Carlos 89. 92.
— — Infant 99.
— — Der König 99.
— Reiterbildnisse, Madrid, Prado 85. 88—92. 97. 99.
— — Baltasar Carlos 90 ff. 100.
— — Philipp IV. 91 f.
— — Königin Isabella 91.
— Olivarez, Madrid, Prado 91. 93. 102.
— Zwergenbilder, Madrid, Prado 99.
— — El Primo 92.
— — Niño de Vallecas 89. 92.
— Hilanderas 87. 99.
— Infantinnen 101.
— Meninas, Madrid, Prado 82. 87. 99. 101.
— Einsiedler Antonius u. Paulus, Madrid, Prado 90. 92. 95. 99. 102 f.
— Krönung Mariä, Madrid, Prado 87.
Venne, A. v. d. 109.
Venusti, Marcello, Altargemälde, Rom, Capp. Cesi 44.
— Kopie nach Michelangelos Jüngstem Gericht, Neapel 175 Anm. 2.
— Zchg. Budapest, Nat. Gal. 41.
Vergos, Familie 278.
— Stephansretablo, Kreuztragung der Predella 278.
Vergos, Pablo, vier Prophetengestalten 278.
Vermejo, Bartolomé 276.
Verona, Maffeo 220.
Veronese 220.
— Fresken in den Villen der Dogen 226.
— Landschaften in der Villa Masèr 84. 101.
— Zchgen. Stix Tfl. 27 u. 28., Wien, Albertina 113.
Vignola, Sta. Anna dei Palafrenieri, Rom, u. Schloß Caprarola 230.
Vischer, Peter, d. Ä. 122 Anm. 1. 217.
— Grabmal Hzg. Ernst von Sachsen, Magdeburg, Dom 212.
— Bronzeplatte auf dem Grab Rudolfs von Scherenberg 219.
Viti, Timoteo (?), Zchg. der Beweinung, Wien, Albertina 114.
Vittoria, Skulpturen in den Villen der Dogen 226.
van Vliet-Irrungen 108 ff.
v. Vliet, Johannes, Illustrationen nach A. v. d. Venne 109.
— Prinz Friedrich Heinrich R. 94. 109 f.
— Triumph von Breda R. 95. 109 f.
v. Vliet, Johann Georg 108 ff.
Vogel, Ausmalung des Schlosses Stanislaus Poniatowskis in Warschau 229.
Volterra, Daniele da 44.
— Relief Kreuzabnahme, Florenz, Casa Buonarroti 49—54*.
— Kreuzabnahme, Rom, S. S. Trinità dei Monti 52* f.
— Zchg. Kreuzabnahme, Florenz, Uffizien 53*.
— Kreuzeslegende für S. S. Trinità dei Monti, (verloren). 56.
— Moses am Sinai, Dresden, Gem. Gal. 40.
— Studie zur Mariengruppe Fr. 258, London, Brit. Mus. 53. 55*.
— Zchg. Fr. 319, Haarlem, Teyler-Mus. 38* f.* 40 f. 52.
— Zchg. Fr. 330, Haarlem, Teyler-Mus. 40 f. 49 f.* f.* 52 f. 56.
— Zchg. Fr. 331, Haarlem, Teyler-Mus. 55 f.*
— Freskenzyklus, Rom, Pal. Massimi 56.
— (?), Fresken des Konservatorenpalastes, Rom 31 f.
— (?), Zchg. Corniccia 187, Nr. 36, Florenz, Casa Buonarroti 56 Anm.
Vouet 221.

Wächter 77.
Watteau, Kopie nach Tizians Zchg. kniender Knaben 113.
Weckhardt, Becher 146.
Weiditz, Hans, Waldhexe u. Drei-Figuren-Gruppe 250 Anm. e.
Weißenkirchner, Hanns Adam, Allegorische Kompositionen 58—70.
— Zchg. Allegorie auf einen Prälaten 64—69.
— Zchg. Kaiser Leopold I. 65.
— Zchg. Majestas et amor 59. 62 f. 65. 69.
— Große These, Zchg. 65. 69 f.
— Zchg. für Stiche 58 f. 64 f.
— Mittelbild des Prunksaales in Eggenberg 68 Anm. 3.
Weyden, Roger van der 206—209. 212. 214.
— Widmungsminiatur in den Chroniques du Hainaut, Brüssel 270.
— Altar, Beaune, Hospital 209 Anm.
— Johannesaltar, Berlin, K. F. M. 210.
— Sakramentsaltar, Antwerpen 270.
— (?), Traum des Sergius, New York, Slg. Friedsam 270.
— Kreis, halbfig. Madonnen, Berlin, K. F. M., Caen Slg. Mancel, Brügge, Slg. Renders 267.
— Kopie, Sitzende Maria, von Engeln gekrönt, Verst. Cernuschi 264.
Wilgelmus, Meister 271.
Wohlgemut-Gehilfe, Zwickauer Altar 213.

Zaragoza, Lorenzo 276.
Zeitblom, Eschacher Altar, Stuttgart, Gem. Gal. 212.
— Heerberger Altar, Stuttgart, Altertumsslg. 212.
Zeller, Schiff 146.
Zevio, Stefano da, Zeichgen. Stix, Tfl. 3 u. 7, Wien, Albertina 113.
Zurbaran 127 Anm.
— San Juan de Dios, Mexiko, Akad. San Carlos 129.

II. ORTSVERZEICHNIS.

Aachen, Palast-Kap. 136 ff.
Achthamar in Armenien 271 f.
Aigueperse, Notre Dame, Mantegna, Sebastian 113.
Aix, Meister von Flémalle, thronende Maria 265.
Allington, Castle, Slg. Conway, Giorgione, Auffindung des Pariskindes 241. 247.
Alpirsbach, Lesepult 12. 21.
Alt Zagórz, Barfüßerkloster, perspektiv. Malereien der Familie Stroinski 230.
André de Sorrède, Türsturz 271.
Angoulème, Lünette u. Fassade 274.
Ani, Kathedrale 229.
Antwerpen, Roger van der Weyden, Sakramentsaltar 270.
Argenton 274.
Arles, St. Trophime 274.
Armentia 274.
Assen, Fort bei Stanimaka, Kirche 231.
Assisi, Unterkirche, Giotto (?), Fresken 111.
— Oberkirche, Giotto (?), Franziskuslegende 111.
Athen, Aristion-Stele 18.
— Nike aus Delos 21.
— Akropolis-Mus., Marmorskulpturen (Schrader Abb. 28). 8.
— — weibl. Poros-Figur (K. i. B., Heft 7 S. 205, 4). 8.
— — Attische Koren 15. 18.
— — Kore des Antenor 23.
— — Koren Nr. 670 u. 671. (K. i. B. I, H. 7, S. 213, 6 u. 214, 4). 3. 18.
Athen, Akropolis-Mus., attisch-ionische Kore Nr. 674. 8.
Athoskanon 228.
Augsburg, Fuggerkap. 122 Anm. 1.
— Graph. Slg. der Staats-, Kreis- u. Stadtbibl., Kilian, B., Huldigung für Eb. Joh. Ernst Grafen Thun 65 ff.* 68 f.
Aulny 274.
Autun, Kathedrale 272. 274.
— Meister Geslebertus 272.
— Meister Gilbert 272.
Auzy-le-Duc, Kapitelle u. Portale 272.
Avallon 272. 274.
Avenas, Altar mit Christus zwischen Aposteln 272.
Avignon, Le Palais des Papes et les monuments au XIVe siècle 224.

Basel, Münster, Evangelistenfig. (Beenken S. 257, 259). 12.
Bamberg, Apostelzyklus 273.
— Reliefmeister 274.
Barcelona, Kathedrale, Kapitelsaal, Transfigurationsaltar 277.
— Städt. Mus. 276. 278.
— — Bermejo, Tafeln aus dem Wirken Christi 278.
— — — Verkündigung u. büßender Hieronymus 278.
— — Reixach, Ursula-Altar aus Cubells 278.
— — Jaume Serra, Altarwerk aus Kloster Sijena 277.
— Pablo Vergos, Stephansaltar, vier Prophetengestalten 278.
Barcelona, Marienbild aus Andorra, Katalanisch um 1425. 277 f.
— Slg. Amattler, Bermejo, Tafeln aus dem Wirken Christi 278.
— — Retrotabolum 277.
— Slg. Carreras, Huguet, Kreuztragung 278.
— Slg. Plandiura 278.
— — Meister Johannes, Antependium 277.
— — Vincens-Retablo aus Estopiñá 276.
Bari, Portal 271.
— Thron 271.
Basel, Galluspforte 20. 21.
— — Paulusfig. vom Tympanon 12.
— Slgen. 222.
Batschkovo, Klosterk. Kostnica 231.
Beaucaire, Fries 274.
Beaune, Hospital, Roger van der Weyden, Altar 209 Anm.
Bénigne, Westportal 272.
Benninghausen, Crucifixus 19. 21.
Berlin, Kunstkammer 222.
— Altes Museum, Vasenslg. Nr. 1701. 6.
— — — Nr. 3210. 7.
— — griech. thronende weibliche Gottheit 15. 23.
— K. F. M., Engelfigur 18.
— — Gröninger Empore 22.
— — Darmstädter Passionsmeister, sitzende Mad. 267 Anm.
— — Roger van der Weyden, Johannesaltar 210.

Berlin, F. K. M., Rogierkreis, halbfig. Mad. 267.
— — Carpaccio, Meditation über den Tod Christi 244. 248.
— — Signorelli, Pan 234.
— K. K. Pontormo, Jacopo, Zchg. männl. Akt 34 Anm. 1.
— Völkerkunde-Mus., Denkstein der Wei-Periode 3.
— — Nr. 1 D 27096. 3.
— Privatbes., Goya (? Barbault), Maja mit den roten Schuhen (Bourgeoise de Bologne) 104 f.* 106 ff.
Blazimont 274.
Boïana, Kirche u. Wandgemälde 231 f.
Bologna, Pinakothek, Antonio di Bartolommeo Maineri, Zchg. Sebastian 113.
— S. Vicenzo ed Agricola, Krypta 71 Anm.
Boston, Mus., Avolokitesvara-Figur v. 570. 22.
— — Boddhisattva-Figur Anfg. 6. Jh. 17.
Bourg-Argental 272.
Bremen, Holzbildwerke 76.
— Roland 75.
Brügge, Akad., Jan van Eyck, Bildnis seiner Gattin 270.
— — — Pala-Mad. 270.
— Slg. Renders, Rogier van der Weyden, halbfig. Mad. 267.
Brüssel, 9026, Tavernier, Geburt Christi u. Arbor Jesse im Breviar Philipps des Guten 269.
— 9046 vom Meister des Guillebert de Mets 269.
— 9242, Chronik von Hennegau, Roger v. d. Weyden, Widmungsminiatur 270.
— 9321 u. 9322, Jean de Pestivien, Fleur des Histoires 269.
— 10308 269.
— Gräfin Mérode, Meister von Flémalle, Verkündigung vom Mérode-Altar 264* f.
Budapest, Nat. Mus., Giorgione, Broccardo 240 f. 247 f.
— — Venusti, Zchg. 41.
Burgos, Kathedrale 273.

Caen 273.
— Slg. Mancel, Rogier van der Weyden halbfig. Mad. 267.
Cagliardi, Kanzel 274.
Cahors 274.
Canosa, Kirche 273.
Caprarola, Schloß, von Vignola 230.
Carennac 273.
Carrion 274.
Carrion de los Condes, Skulpturenfries etwa 1169. 274.
Casa Torres, Marqués de, Mazo, Bild 95.
Centula, Kirche 136, 138 f.
Chadennar, Skulpturen 274.
Charité-sur Loire 272.
Charlieu, Relief um 1100 272.
— Tympanon der inneren Kirche 271 f.
Chartres, Westportal 272. 274.
Chateau 274.
Christiansborg, Schloß v. Nicolai Eigtved u. Häusser 115 f.
Città della Pieve, Perugino, Anbetung 114.
Cluny 271.
— Neubau 1088—95. 272.
— späterer Ausbau 273.
— Kapitelle 272.
— Vorhalle 272.
— Schule 272.
Colmar, St. Martinsk., Schongauer, Mad. im Rosenhag 209. 264.
Como, S. Abbondio 74. 133. 136.
— S. Fedele 71. 74.
Compostela, St. Jago-Gestalt 273.
Conques, St. Foy 273.
Cordona, Colegiata, Borassakreis, hl. Ursula um 1420. 278.
— Serrakreis, Altarwerk 278.
Corneto Tarquinia, lombardische Bauten 71.
Corvey, Westwerk 76.
Cremona, Fra Guglielmos Arbeiten 272 ff.
Czchów, Wandmalereien 14. Jh. 228.

Daschlut, koptische Skulptur 272.
Delos 226.
Delphi 226.
— Friese 18. 21.
— Schatzhaus der Athener, Metopen 22.
— Wagenlenker 150.
Dijon, Meister von Flémalle, Anbetung 265.
— zwei Tympanen 272.
Donaueschingen, Gal., Hans Holbein d. Ä., Passionsbilder 212.
Donzy 272.
Dornstädter Altar 76.
Dresden, Gem. Gal., Giorgione, Venus 244 f. 250 Anm. d.
— — Giorgione-Kopie, der Astrolog 241.
— — Andrea Sacchi, Ruhe auf der Flucht 224.
— — Daniele da Volterra, Moses am Sinai 40.
— Altertumsmuseum, Schloß-Modell Paul Buchners 141. 143 f.* f.* 146 f.
Dresden, Bärenzwinger u. Brauhaus 142.
— Goldhaus u. Ballhaus 142 f. 145.
— Festungsbaugarten (Zwinger) 142.
— Zwinger 142—145.
— der Kurfürstin Gärtlein 142 f. 145.
— Schloß 140—147.
— — Kurfürstl. Kunstkammer 140—147.
— — — Neudisposition durch Brunn u. Häsel 146.
— — — Christian Schiebling, Wandmalereien 147.
— — Kurfürstl. Gemächer 141. 146.
— — Prachtzimmer (Brandenburg. Gemächer) 141. 143.
— — Vorgemach 142 f. 145.
— — Edelknaben-Zimmer 143. 145.
— — Dritt Zimmer oder Kleine Gemach 142 f.
— — Viert Groß Gemach 142 f.
— — Das fünfte hintere große Gemach 142. 144. 147.
— — Fünftes großes Eckgemach gegen den Zwinger 142 ff.
— — Reißgemach (sechstes kleines Zimmer) 143 ff. 147.
— — — David Fleischer, Malerarbeiten 147.
— — Siebent Zimmer oder Berggemach 142 f. 145.
— — Achtes Zimmer oder großes Eckgemach, gegen Gold- u. Ballhaus einerseits, Kurfürstin Gärtlein andererseits 143. 145.
— — Eckgemach der Südwestecke 142.
— — Anatomiekammer 141 f. 146.
— — Bibliothek 140 Anm. 3. 141 f. 146.
— — Großer Bibliotheksraum 147.
— — — Ausmalung durch David Fleischer 147.
— — Frauenzimmer 141. 143—147.
— — Kunststube 141.
— — Mineralzimmer 141.
— — Grünes Gewölbe 140. 144 Anm. 146.
— — — Tür von 1631. 147.
— — Turm 143.
— — Anbau 141.
— Generalstaabsbibl., Eigtved, Entwürfe zum Lustlager in Zeithayn 115.

Dresden, Hauptstaatsarchiv, Bauskizze der Kunstkammer 1615. 147.
— Stadtmus., C. H. Aster, Zchg. Plan von Neudresden 142.
— — Samuel Nienborg, Zchg. Stadtplan von Dresden 1651. 142.
Dürnstein, Turm 230.
Dulwich, Poussinsches Thema 224.

Eggenberg, Prunksaal, Weißenkirchner, Mittelbild 68 Anm. 3.
Enger, Widukind-Denkmal 21.
Ephesus, Säulensockel-Figur 21.
Erfurt, Dom, Wolfram 15. 18.
Erlangen, Hdzchgenslg. v. Sandrarts 222.
Eskalada, San Miguel 137.
Estella, St. Sepolcro 273.
Etampes, Meister von 272.
Externstein-Relief 12. Jh. 8. 18. 272.

Fenioux 274.
Ferrara, Arbeiten Meister Nicolos 272 f.
— Portal der Kathedrale, Niccolo, Tympanonrelief 273.
— Pal. Schifanoja, Freskozyklus 235.
Florenz, Carmine, Masaccio, Sagra (verloren) 57 Anm.
— Dom, Michelangelo, Pietà 45. 202 f.
— S. Croce, Giotto, Fresken 111.
— Cap. Medici v. Michelangelo 197. 205.
— — — Kandelaber am Altar 169* f. Anm.
— — — Tabernakel 197.
— — — Sklupturen 29. 38.
— — — Der Tag 37.
— — — Lünettenfresken 32 f. Anm.
— S. Marco, Fra Angelico, Fresken 152.
— — — Marientafeln 152.
— S. M. Novella, Cimabue, Mad. Ruccellai 111.
— Akademie, Berlinghieri, Christus am Kreuz 200*. 205.
— — Giotto, Madonna aus Ognissanti 111.
— Casa Buonarroti, Michelangelo (?) Relief Kreuzabnahme 49—54*.
— — Michelangelo, Skizze zum Jüngsten Gericht (Frey 20). 170 f.* f. 173. 175.
— — — Studie zum Jonaskopf F. 52. 192 Anm. 1. 194g.
— — Michelangelo (?), Zch*. Fr. 263. 57 Anm. 1.
Florenz, Casa Buonarroti, Michelangelo, Zchg. Th. 49. 43
— — Daniele da Volterra (?), Zchg. Corniccia 187, Nr. 36. 56 Anm.
— — — — Masaccio-Kopie auf der Rückseite 56 f. Anm.
— Libreria Laurenziana, Michelangelo 37.
— — — Riccetto 157 Anm.
— — — — Fenster 192 f.* f.
— — — Vorhalle 157 Anm. 158 Anm.
— Nat. Mus., Michelangelo, Sieger 29 f.
— — — David 192 Anm. 1.
— Pitti, Drei Lebensalter 241. 247.
— — Fra Bartolommeo, Ev. Markus 114.
— — Giorgione, Konzert 242 f. 247.
— Uffizien, Anatomiezchg. Coll. ant. cart. III, Nr. 169. 57 Anm. 1.
— — Bildnis Michelangelos 203*. 205 Anm. 2.
— — Giov. Bellini, Mad. am See 244.
— — Michelangelo, Mad. Doni 192 Anm. 1.
— — Giov. da Milano, Beweinung 45.
— — Montelupo, Anatomiezchg. Brinckmann Nr. 41. 57 Anm. 1.
— — Pollaiuolo, Antäuskampf 41.
— — Aristotele da Sangallo, Werkzchg. zum Juliusgrab 165 f.* 167 Anm. 2.
— — Daniele da Volterra, Zchg. Kreuzabnahme 53*.
— Vicolo degli Alberighi, Beweinung Christi 45 f.*
Fontainebleau, Primaticcio, Fresko 34.
Foussais, Girand Audebert 274.
Frankfurt, Hist. Mus., Hans Holbein d. Ä., Altar 212.
— Staedel, Jan van Eyck, Lucca-Mad. 270.
— — Meister von Flémalle, Maria mit Kind u. Dreieinigkeit 260*. 265.
Fritzlar, Petrikirche, Petrusfigur 18.
Froissac, La Lande 274.
Fulda, Dom 131. 138.

Galliano di Cantù, S. Vincenzo 71.
Gandersheim, Apostelfiguren 18.
Genter Altar der van Eycks 269 f.
Gernrode, Kirche 136.
Giengen (?), Kaspar Müller, Epitaph des Meister Jürgen von Giengen 217 f.
Glasgow, Giorgione-Kreis, Ehebrecherin 256.
Gnesen, Türen 274.
Göttingen, Jakobik., Altar v. 1402. 75.
Graudenzer Marienbilder, Marienburg 228.
Guadalupe, Gnadenbild 128 Anm. 4. 130 Anm. 2.
Gustorf, Schrankenskulpturen 23.

Haarlem, Teylermus., Michelangelo-Zeichngen 25—58.
— Fr. 301/302. 27.
— Fr. 303. 27. 28*. 29. 31.
— Fr. 304. 28—30.
— Fr. 305. 27. 31.
— Fr. 306 (z. T. fälschlich Fr. 304 bezeichnet). 28. 30*. 31 ff.
— Fr. 307. 34 f.
— Fr. 308—312. 35—36* f.
— Fr. 312/13. 37.
— Fr. 314—318. 37 f.
— Fr. 319. 38* f.* 40 f. 52.
— Fr. 320/21. 41.
— Fr. 322. 41. 43.
— Fr. 323. 40* f. 43. 57.
— Fr. 324/325. Vorderseite 43.
— Fr. 324/325, Rückseite 42*. 43 ff.
— Fr. 325. 57.
— Fr. 326/327. 45 f.
— Fr. 328/329. 49.
— Fr. 330/331. 40 f. 49 f.* f*. 52 f. 55 f.*
— Fr. 332/333. 57.
— Fr. 334/335. 57.
Halberstadt, Apostelzyklus 273.
Hamburg, Kunsthalle, Meister Bertram, Grabower Altar 75.
— — Beccafumi (?), Zchg. zum Stich P. 4. 32*. 34 Anm. 2.
— — Radierung nach einer Fig. von Michelangelos Schlachtkarton, venezianisch (?) 33*. 34 Anm. 2.
— Petrik., Madonna 80.
Hamptoncourt, Giorgione (?), Vierfigurenbild 243.
Hardegsen, Denkmal Herzog Wilhelms von Braunschweig 75.
Heidelberg, Slgen. 222.
Herfurt, Grabstein Widukinds 272.
Herrenhausen, Schloß 115.
Hersfeld, Klosterk. 136. 139.
Hildesheim, Apostelzyklus 273.
Hildesheimer Bronzetür 271.
— Christussäule 75 f.
— Bernwardskreuz 75.

Hildesheimer Erztüren 75 f.
Holkham-Hall, Grisaille nach Michelangelos Schlachtkarton 28. 31. 33. 34 Anm. 2.
Horyuji, japan. Boddhisattva-Figuren der Suiko-Periode 14.
— Fugen-Bosatsu und Monju-Bosatsu 22.
— Hokan-Nyoirin 22.
— Kondo, Himmelswächter 17.
— — Kwannon, Rückansicht 17.
— — Shaka-Trinität 15.
— — Seitenfiguren 17.
— Shakafiguren, (With, Abb. 1—5) 17.

Ince Hall, Slg. Weld-Blundell, Jan van Eyck, Mad. 270.

Kassel, Gem.-Gal., Rembrandt, Winterlandschaft 84.
Klimontów, St. Josef, u. Arbeiten Gianbattista Falconis 230.
Klosterneuburg, Kreuzigung um 1500. 214.
Koblenz, S. Kastor, Altarvorsatz 23.
Köln, Dom, Crucifix (Gero-Kreuz) 18.
— Mus., Lochnerschule, Triptychon 264.
Konstantinopel, Mus., Steinreliefs aus Isinda 2.
Kopenhagen, Amalienborg-Platz v. Nic. Eigtved 115 f.
— — Harsdorf, Kolonnade 116.
— — Saly, Denkmal Friedrichs V. 116.
— Friedrichsk. v. Meldahl 116.
Korzenna, Kreuzigung 228.
Krakau, Czartoryski-Mus., Buchеinbände, darunter ein Sieneser 15. Jh. 230.
— Jagellonen-Bibl., Einband der Handschr. 2470. 230 f.
— — Codex des Balth. Behem 228.
— Kirchen, Arbeiten Gianbatt. Falconis 230.
— hl. Kreuzkap. am Wawel, Wandmalereien 14. Jh. 228.
— Nat.-Mus., Mad. mit den Hlgen. Jakob u. Matthäus aus Tuchów 228.
Krzyztopór, Schloß, von Lorenzo de Muretto de Sent 230.

La Daurade, Portal 273.
Lemberg, armenische Kathedrale 229.
— — Grabmäler, Votivkreuze, Bilder, Wandgemälde, Kirchengerät, Prachtevangeliare 229.
Leon, Kathedrale 273.
— St. Isidoro 273.
Lino, S. Miguel 137.
Löwen, Meister von Flémalle, Gnadenstuhl 265 f.*
London, Bridgewater Gal., Tizian, Drei Lebensalter 246.
— Brit. Mus., Statue des Chares 18.
— — Handschrift 12. Jh. 230 f.
— Meister der Hubertus-Exhumation, Bild u. Zchg. 270.
— Jan van Eyck, Tymotheos 270.
— — Michelangelo, Herkules u. Anteus, Fr. 31 (nicht 32) 41. 175 Anm. 1.
— — — Zchgen. für die Flankengräber der Medicikap. F. 47/48. 31*.
— — — Phaëton Fr. 57. 38.
— — — Zchg. der Auferstehung, Fr. 59. 30 f.
— — — Türentwürfe für die Libreria, F. 117. 197.
— — — Zchg. Christus am Kreuz mit Maria u. Joh. F. 127. 201.
— — — Zchg. Christus am Kreuz mit Maria u. Joh. F. 128. 202.
— — — Zchg. Fr. 190, Maria der Verkündigung 44.
— — — Zchgen. Fr. 252—254, Vertreibung aus dem Tempel 44.
— — — Zchg. F. 252. 178 Anm. 1.
— — — Zchg. F. 253. 178 Anm. 1.
— — — Zchg. F. 254. 178 Anm. 1.
— — — Zchg. F. 255. Austreibung der Händler. 178 Anm. 1.
— — — Zchg. F. 256. 178 Anm. 1.
— — Daniele da Volterra (Michelangelo?) Studie zur Mariengruppe Fr. 258. 53. 55*.
— — Michelangelo, Zchgen. Fr. 259, 260. Verkündigung. 44*.
— — — Kopie, Zchg. Christus am Kreuz. Fr. 287. 199 Anm. 1.
— Nat.-Gal., G. Campi, Bildnis eines Musikers 242.
— — Giorgione, Thronszene 244 ff.
— — Velazquez, Tela real (Sauhatz) 85. 93. 101.
— Slg. Franchetti, Mantegna, Sebastian 113.
London, Slg. Heseltine, Michelangelo, Zchg. zum Christus der Minerva, Fr. 36. 29. 192 Anm. 1.
Longmen, Höhlengrotten-Figuren 8. 21.
— Gewandfiguren (Glaser Abb. 18, 19, 22). 17.
— Höhlengrotte 10, Gewandfiguren 17.
— Grotte S (Chavannes 345). 12.
Lorsch, Kirche 136 f.
Lublin, an versch. Orten, Wandmalereien 14. Jh. 228.
Lübeck, Bibel von 1494. 214.
— Plastik 76. 79 f.
— Annenmus., H. v. d. Heide, St. Jürgen-Gruppe 80.
— — — Fronleichnamsaltar a. d. Burgk 80.
— Figuren der Bergenfahrerkap. 76.
— Lettnerskulpturen 76.
— Darssow-Maria 76.
— Schöne Maria von 1509. 76. 80.
— Taufkessel 80.
— Marienk., hl. Antonius 80.
— — H. v. d. Heide, Joh. Ev. 80.
Lüneburg, St. Michael, goldene Tafel 75.

Madrid, Akad. für Gesch., Beatus-Kommentar 275.
— arch. Mus., Kruzifix aus S. Isidoro zu Leon 271.
Madrid, Prado 87.
— — Carlo Maratti, Bildnis des Andrea Sacchi 223.
— — Raffael, Kreuztragung 208.
— — Tizian, Reiterbildnis Karls V. 91.
— — — Venus u. der Orgelspieler 103. 246.
— — Tizian-Schüler, Venus mit dem Hündchen 103.
— — Nr. 1288, Parkansicht a. d. Casa del Campo 103.
— — Nr. 1345, Aeyck, Gemälde 90.
— — Nr. 1359, Jasques d'Arthois, Paar in Landschaft 100. 103.
— — Nr. 2060, 2061, 2066, Jan Both (Agüero?), Landschaftsfolge 97.
— — Nr. 2064 f. Jan Both (Agüero?), Querformate 97.
— — Jan Breughel, Landschaften Nr. 1433, 1443 u. 1427. 89.
— — Meister von Flémalle, Hl. Barbara vom Werl-Altar 261*. 265.

Madrid, Prado, Jodocus de Momper, Bilder 88 f.
— — Nr. 1611, Patinier, Ruhe auf der Flucht 90.
— — Nr. 1727, Rubens, Diana mit Gefolge 90.
— — — Reiterbild Philipps II. 91.
— — Snaijer, Belagerung von Breda 87 f. 91.
— — Nr. 1733, Snaijers, Kardinal-Infant mit Gefolge auf Jagd 100.
— — Nr. 2140 f., Swanevelt (Agüero ?), Hochbilder 98.
— — Nr. 1818, Teniers, Wahrsagerin 90.
— — Valckenborgh, Ansicht des Brüsseler Schlosses 94.
— — Nr. 2252 u. 2254, Claude Lorrain 96.
— — Goya, romeria de San Isidro 94.
— — Benito Manuel de Agüero, (Mazo ?), 7 große Landschaften 96 ff. 101 f. 104.
— — Mazo, Allee der Königin in Aranjuez 83*. 89*. 93. 95*. 97 f. 100—104.
— — — Teich in Buen Retiro 93. 96.
— — — Ansichten vom Escorial 95 f. 98. 101 f. 104.
— — — Landschaft, Schloßterrasse u. Perspektive 96.
— — — (?), 5 kleinere Landschaften 96 ff.
— — — Ansicht von Saragossa 93—96. 98. 101. 104.
— — — Titusbogen 93. 96.
— — — Tritonenbrunnen 93. 97—100. 102 ff.
— — Mazo od. Velazquez, Ansichten aus Aranjuez 97—104.
— — Velazquez, zwei Ansichten aus der Villa Medici 81—84. 90. 92 ff. 98 f. 101 f.
— — — Übergabe von Breda 84. 87 f. 91 f. 99. 102.
— — — Reiterbildnisse 85. 88—92. 97. 99.
— — — Baltasar Carlos 90 ff. 100.
— — — Philipp IV. 91 f.
— — — Königin Isabella 91.
— — — Olivarez 91. 93. 102.
— — — Jägerbildnisse 102.
— — — Baltasar Carlos 89. 92.
— — — der König 99.
— — — der Infant 99.
— — — Zwergenbilder 99.
— — — El Primo 92.
— — — Niño de Vallecas 89. 92.
Madrid, Prado, Velazquez, Hilanderas 87. 99.
— — — Infantinnen 101.
— — — Meninas 82. 87. 99. 101.
— — — Krönung Mariä 87.
— — — Einsiedler Antonius u. Paulus 90. 92. 95. 99. 102 f.
— Slg. de Bernete, Michelangelo, Studie zur Lybischen Sibylle Fr. 4. 37.
— Santa Isabel, Benito Manuel de Agüero, Altarbild 97.
— — Ribera, Inmaculada 97.
Magdeburg, Dom, Reliefs im Remter 22.
— — Bronce-Grabplatte des Erzbischofs Friedrich von Wettin 18. 22.
— — Peter Vischer, Grabmal Hzg. Ernst von Sachsen 212.
Mailand, S. Ambrogio 73 f. 271.
— Tintoretto, Frühbild 113.
— Princ. Trivulzio, Heures der Brüder van Eyck. 268 ff.
Malta, Caravaggio, Enthauptung Johannis 222.
Manresa, Pere Serra, hl. Geistaltar 277.
Masèr, Villa, Veronese, Fresken 84.
— — — Parkansicht 101.
Melbourne, Jan van Eyck, Ince Hall Mad. 270.
Merseburg, Dom, Bronzegrabplatte Rudolfs von Schwaben 8. 14.
Metzer Elfenbeine 75.
Mexiko, Akademie San Carlos 123—130.
— — Sebastian de Arteaga, Ungläubiger Thomas 127.
— — — Verlobung Mariens 127.
— — Miguel Cabrera, hl. Bernhard d. Abt u. hl. Anselmus 129.
— — — hl. Joseph als Schirmherr 130.
— — — Virgen del Apocalipsis 130.
— — Juan Correa, hl. Katharina 128.
— — Balt. de Echave, Anbetung der Könige 126.
— — — Apotheose der hl. Jungfrau 127.
— — — Begegnung von Maria u. Elisabeth 126.
— — — Christus in Gethsemane 126.
— — — hl. Michael 126.
— — — Martirio de San Aproniano 125 f.
— — — Martirio de San Lorenzo 126.
Mexiko, Akademie San Carlos, Balt. de Echave, Martirio de San Ponciano 126.
— — — Portiuncula 126.
— — — Verkündigung 126.
— — Baltazar de Echave d. J., Grablegung Christi 127.
— — — Martirio de San Pedro Arbues 128.
— — José Maria Ibarra, Christus im Hause Simons, Die Blutflüssige, Samariterin am Brunnen, Christus u. Ehebrecherin 129.
— — José Juárez, Anbetung der Könige 125*. 128.
— — — Erscheinung der Mad. vor Franz v. Assisi 124*. 128.
— — — Martyrium des Justus u. Pastor 128.
— — Luis Juárez, Gethsemane 127.
— — — hl. Ildefons 127.
— — — Verkündigung an Maria 127.
— — — Verlobung der hl. Katharina 127.
— — Juan Rodriguez Juárez, hl. Anna mit Maria 129.
— — — San Juan de Dios 129.
— — — Selbstbildnis 129.
— — Zurbaran, San Juan de Dios 129.
— Kathedrale, Sakristei, Triumph des Glaubens 124.
— — Juan Correa, Werke 128 Anm. 4.
— — Juan Rodriguez Juárez, Altar de los Reyes 129 Anm. 2.
Michelstadt, Einhardtbasilika 135—139.
Millan de la Cogolla, Arca des hl. Felix 271. 273.
Mistra 150.
Modena, Dom 71. 73 f.
— — Krypta 72 f.
— — Guglielmos Arbeiten 272.
— Meister Niccolo 273.
— Porta della Pescheria 271.
— Gal. Niccolo dell' Abbate, Odysseusfresken 35.
Moissac 271.
— Tympanon 272 f.
Monopoli, Portal 271.
Montpellier, Hschr. 12. Jh. 230 f.
Monte Cassino, Kloster 272.
Morlaas, St. Foy 274.
München, Ethnograph. Mus., chines. Boddhisattva-Fig. 21.
— Bayr. Nat.-Mus., Rosenheimer Altar 13. Jh. 265 Anm.
— — Reliquiar aus Kloster Staffelsee 10. 22.
— — Johannis-Figur der Schongauer Kreuzigungsgruppe 18.

München, Alte Pinakothek, Rubens, Das apokalypt. Weib 130 Anm.
— Residenz 222.
— Staatsbibl., Dürer, Gebetbuch Maximilians 246.
— — Vorlagen zu den Porträt-Stichen in Sandrarts Teutscher Academie 222.
— — Porträts Grünewalds, Claude Lorrains, Pieter van Laars (v. Sandrart) 222.
— Vasensammlung:
— — Nr. 1379. 7.
— — Nr. 1381. 6.
— — Nr. 1383. 7.
— — Nr. 1390. 6.
— — Nr. 1410, 1428. 2.
— — Nr. 1485. 6.
— — Nr. 1523 u. 1581. 2.
— — Nr. 1680. 2.
Münster in Graubünden, Kirche 136 f.
Mzchet, koptische Skulptur 272.

Nara, Mus., Kokuzo 15.
— — Shakafiguren (With, Abb. 27, 28). 17.
— — Kokuzo (With, Abb. 38—44). 17.
— — (With, Abb. 60—63). 23.
— — Kokuzo (With, Abb. 62—65). 17.
Nauplia 150 f.
Neapel, Marcello Venusti, Kopie nach Michelangelos Jüngstem Gericht 175 Anm. 2.
Neukirchen, Holzbildwerke 76.
Nevers 272.
New York, Mus., Meister der Hubertus-Exhumation, Bild 270.
— — Carpaccio, Meditation über die Passion 244.
— Slg. Friedsam, Roger van der Weyden (?), Traum des Sergius 270.
Niederwildungen, Tafeln Konrads von Soest 75.
Nonantola, Krypta 72.
Nürnberger Kunstgesch. 215—219.
Nürnberg, Lobenhofersche Maria 76.
— Losungsstube, Hans Pauer, Marienbild 217.
— — Contrafactpild Christi 219.
— Germ. Mus., Uracher Crucifixus 15.
— hl. Geistk., Leuchter auf den Altären 218.
— St. Lorenz, Chorbau Heinzelmanns 215 ff.
— — Weiterführung des Chorbaues durch Hans Pauer 216 f.
Nürnberg, St. Lorenz, Adam Krafft, Sakramentshäuschen 213.
— Staatsarchiv, Hallerbuch 219.
Nymphenburg, Schloß 115.

Odilienberg, Apostelfiguren 18.
Okadera, Nyoirin-Kwannon 18.
Olkusz, Adam von Lublin, Triptychon 228.
Olympia 150.
— Bronzestatuette 18.
— Tempelskulpturen 150 f.
Orvieto, Dom, Luca Signorelli, Jüngstes Gericht 43. 120.
Oviedo, Arca Santa 271 f.
— Camera Santa, Portalfiguren 274.
Oxford, Bodleiana, Gebetbuch der Königin von Polen, Bona Sforza 228.
— Christ Church, c. 22, 25, 27, Anatomie-Zchgen. 57 Anm. 1.
— Douce 311. 269.
— Univ. Gall., Anatomiezchgen. Nr. 51 u. 68. 57 Anm. 1.
— — Michelangelo, Zchg. F. 3. 192 Anm. 1.
— — — Zchg. F. 140. 178 Anm. 1.
— — — Hercules u. Anteus, F. 145. 41. 175 Anm. 1.
— — — (?), Zchg. Fr. 150. 50 Anm. 1.
— — — Zchg. Fr. 155 c. 30.
— — — Kopie, Christus am Kreuz F. 160. 199 Anm. 1.
— — — Zchg. Christus am Kreuz mit Maria u. Joh. F. 180. 201.
— — — Zchg. Pietà, F. 239. 45. 178 Anm. 1.
— — — Skizzen zum Christus am Ölberg, F. 240. 176 f.* f.
— Montelupo, Zchg. Th. 427 (Robinson 44). 57 Anm. 1.
— Raffael, Köpfe zur Transfiguration 115.

Padua, Dom. Campagnola, Fresken 256.
— Giotto, Fresken 111.
— Bilderkreis des Salone 235. 254. 256 f.
Pamplona, Kathedrale 273.
Paris, Bibl. Nat., Beatus Kommentar 271.
— — Fr. 9342, Geste du roi Alexandre 269 f.
— Hotel Lambert, Lesueur, Dekorationen 223.
— Louvre, Annibale Carracci, Bilder Nr. 1230 u. 1233. 88.
— — Giorgione, Idyll. 244 f. 250 Anm. d. 251 Anm.
Paris, Louvre, Lionardo, Anna selbdritt 88.
— — — Mona Lisa 88.
— — Mazo, Kavaliere 94.
— — Michelangelo (?), Zchg. Th. 465. 35 Anm. 1.
— — — Zchg. Th. 471. 57.
— — — (?), Zchg. Th. 473, Männer, die einen Leichnam tragen. 35.
— — — (?), Madonnenstudie der Rückseite von Th. 473. 35 Anm. 1.
— — Sebastiano del Piombo, Zchg. Fr. 21. 53 Anm.
— — Schongauer, Nachzchg. nach Rogiers Christus des Beauner Altars 209 Anm.
— — Jan van Eyck, Rolin-Mad. 270.
— — N. D. de la Couldre, Parthenay 274.
— Mus. des Arts decoratifs, Altar Joh. d. T. 277.
— — Manet, Déjeuner sur l'herbe 99. 104. 251 Anm.
— Mus. Cernushi, Chines. Denkmal v. 543. 17. 19*.
— — Chinesisches Steindenkmal 18. 19*. 21.
— Coll. Paul Mallon, (Migeon-Moret-Pezard II Tfl. 3) 20.
— Slg. Chaix d'Estanges, Porträt Michelangelos. 205 Anm. 2.
— Werke A.-G. Perrets 227.
Parma, Domkrypta 72.
Parthenay, N. D. de la Couldre 274.
Pavia, S. Michele 73 f.
Périgueux, St. Front 273.
Petersburg, Eremitage, van Eyck, Verkündigung 273.
— — Sacchi, Kopie der Divina Sapienza 223.
Phigalia 150.
Philadelphia, Slg. Johnson, Meister von Flémalle, Christus u. Maria 263*. 265.
Phocis, S. Lucas, Mosaiken 232.
Piacenza, Meister Nicolo 272.
— S. Savino 73 f.
Pisa, Turm von Guglielmo Tedesso u. Bonnano 274.
Poitiers, N. D. la Grande, Skulpturen 274.
— St. Hilaire 273.
Posener Buchbinder 16. Jh. 231.
Priska, San Salvador 137.
Puebla, Kathedrale, Cabrera, Leidensweg 124.
— — José Maria Ibarra, Bilder aus dem Marienleben 129 Anm. 3.

Puebla, Kathedrale, Sakristei, Triumph der Kirche 124.

Regensburg, St. Emmeram, Figuren 1049—64. 271.
— — Thronender Christus 8.
— — Nischenreliefs (Beenken, S. 27, 29). 12.
— — Gnadenbild 258*—267.
— — Silbersarg des hl. Emmeram u. silberner hl. Dionysius 267.
Reims, roman. Grabstein im Querschiffportal 274.
— ältere Skulpturen 274.
Richmond, Slg. Cook, Halbfigurengruppe, Giov. Borgherini mit s. Lehrer 242 f.
Ripoll, Fassadendekoration 274.
— katalon. Bilderbibel 271.
Roda, katalon. Bilderbibel 271.
Rom, Trajanssäule 76.
— zu Ende der Renaissance 152 f.
— Borgobefestigung Michelangelos 157 Anm.
— Capitol, Michelangelo, Flußgötter 186 f.*
— Michelangelo, Porta Pia 198.
— Cap. Caraffa, Kandelaber 170 Anm.
— Capp. Cesi, Marcello Venusti, Altargemälde 44.
— Sta. Anna dei Palafrenieri 230.
— S. Clemente, Fresken 272.
— S. Carlo ai Catinari, Andrea Sacchi, Tod der hl. Anna 224.
— S. Giovanni dei Fiorentini 161.
— alte St. Gregor-Kirche 161 f.
— Sta. Maria Antiqua 137 f.
— S. Maria fuori le mura, antiker Kandelaber 170 Anm.
— S. Maria sopra Minerva, Kandelaber 170 Anm.
— S. Paolo, Triumphbogen 272. St. Peter 158—163.
— — Bramautes Bau 114.
— — Maderna, Langhaus 160 Anm.
— — Michelangelo, Attika-Fenster 158 Anm.
— — Kuppel Michelangelos u. Giac. della Portas 45 f.
— — Fassade, Michelangelo, Benedictionsloggia 157 Anm.
— — Fassaden- u. Platzgestaltung 162 f.
— Michelangelo, Dompietà 45.
— Mus. di S. Pietro, Michelangelo u. Giac. della Porta, Holzmodell zur Peterskuppel 45 f. 48.
Rom, S. Pietro in Vincoli, Michelangelo, Juliusgrab, Rahel u. Lea 27. 163—170. 164*. 199 Anm. 2.
— — Francesco da Urbino, Kandelaber des Juliusgrabes 165 Anm. 1 u. 2. 170 Anm.
— S. Prassede, Apsis 272.
— S. Sabina, Tür 76.
— S. S. Trinità dei Monti, Daniele da Volterra, Kreuzabnahme 52* f.
— — — Kreuzeslegende (verloren) 56.
— Vatikan 158. 160.
— — Menologium 232.
— — Raphael, Loggien 153.
— — Loggien, Landschaften 84.
— — Antikenslg., Kandelaber Nr. 93 u. 97. 170 Anm.
— — Capp. Paolina, Michelangelo, Fresken 55. 177. 181 Anm. 1.
— — — — Bekehrung Pauli 43.
— — — — Kreuzigung Petri 41*. 43.
— — Cap. Sistina, Kandelaber 170 Anm.
— — — Botticelli, Rotte Korah 153.
— — — Ghirlandajo, Berufung Petri u. Andreae 153.
— — — Michelangelo, Decke 192 Anm. 1.
— — — — Erschaffung Adams 35 f.*
— — — — Jonas 189 f.* 192. 195 *.
— — — — Judith 30. 32 Anm. 33.
— — — — Libyca 192 Anm. 1.
— — — — Jüngstes Gericht 41. 43. 170—176. 172*. 174*. 181 Anm. 1. 183* f. 189. 191*. 199 Anm. 1.
— — Stanzen, Raphael, Attilafresko u. Messe von Bolsena 153.
— — — — Disputa 114.
— — Galerie, Raffael, Transfiguration 115.
— Pal. Barberini, Andrea Sacchi Divina Sapienza 223.
— Gal. Borghese, Tizian, himmlische u. irdische Liebe 246. 248.
— Pal. Doria, Lor. Lotto, Porträt 249 Anm. b.
— Pal. Farnese 186 Anm.
— Farnesina, römische Ansichten 84.
— Konservatorenpalast, Daniele da Volterra oder Pierino del Vaga(?), Triumph des Marius 19*. 31 f.
Rom, Pal. Massimi, Daniele da Volterra, Freskenzyklus 56.
— Pal. Rondanini, Michelangelo, Pietà 45. 202 f.
— Villa Umberto, Raffael, Grablegung 114.
Rom, Codex Vaticanus, Michelangelo, Hdzchgen. 157—205.
— — fol. 25 verso, Kandelaberentwurf für das Julius-Grabmal 163—170. 168*.
— — fol. 53 verso, 2 Grundrißskizzen 157 Anm.
— — fol. 58 verso, Fensterentwürfe 192. 196* f.
— — fol. 74 recto, Die Hand 204* f.
— — fol. 79 recto 157 Anm.
— — fol. 81 verso, Christus am Ölberg 176 f.* f.
— — fol. 81 verso, Fuß 177 Anm. 1.
— — fol. 82 verso, Christus am Ölberg 176. 178*.
— — fol. 84 recto, Profilzchg. 184 f.* f.
— — fol. 84 verso 157 Anm.
— — fol. 87 recto, Türrahmen u. ein Profil 157 Anm.
— — fol. 87 verso, Treppe der Libreria 157 Anm.
— — fol. 88 recto, Knie 181 Anm. 1. 188*—192.
— — fol. 88 verso, 93 recto, 88 verso, 3 Skizzen zum Jüngsten Gericht 170—176.
— — fol. 88 verso 157 Anm.
— — fol. 88 verso, Himmelfahrender 173*.
— — fol. 88 verso, Märtyrer 175 f.*
— — fol. 89 verso u. 90 recto, 2 Säulen 157 Anm. 158 Anm.
— — fol. 91 recto, Säulenkapitell 157 Anm.
— — fol. 91 verso, Säulenkapitell u. Attikafenster 157 Anm. 158 Anm. 198*.
— — fol. 91 b, 157 Anm.
— — fol. 92 verso, Lageplan zu St. Peter 158 ff.* 161 ff.
— — fol. 93 recto, Federzchgen. geometrischer Art 175 Anm. 1.
— — fol. 93 recto, ringender Verdammter 175*.
— — fol. 93 verso, linkes Bein Christi im Jüngsten Gericht 178—184. 179*.
— — fol. 95 verso 158 Anm.
— — fol. 96 verso, Christus 157 Anm. 158 Anm.
— — fol. 100 recto, Christus am Kreuz 198. 201* ff. 205.

Rowfant, Slg. Locker Sampson, Michelangelo-Kopie nach dem Sklaven links der Persica 37 Anm. 1.
— — Michelangelo, Adamstudie Th. 517 37 Anm. 1.
Rytterne, Altar von H. v. d. Heide 80.

Sagra S. Michele, Apsis 72.
Sahagun, Skulpturen von Leo Degarius 274.
Salamanca, Alte Kathedrale, Statuen 274.
— Nachbildung der Grabesk. 273.
Salzburg, Tympanon 274.
Salzdahlum, Schloß 115.
Sandomierz, Kathedrale, Wandmalerei 14. Jh. 228.
St. Amand de Boixe 274.
St. Denis 273 f.
S. Didoro, Bilderbibel 271.
St. Etienne 273.
— Apostelstatue u. Kapitelle 272.
— Statuen 272.
St. Gallen, Bauriß 131—139.
— Kirche 139.
St. Genis des Fontaines, Türsturz v. 1020. 271.
St. Gilles 271.
— Arca 273.
— Fries 274.
— versch. Meister 274.
— Meister Brunus, Matthäusstatue 274.
St. Junien, Grabmal des hl. Junien 272.
St. Reverien 272.
St. Wolfgang, Michael Pacher, Altar 213 f.
Sannazzaro Sesia, Basilika 73.
Santiago, Kathedrale 272 ff.
— Apostelzyklus 273.
— portico de la gloria 272. 274.
— — Matteo 275.
— Puerta de las Plateras 273 f.
— Tympanon im südl. Querschiff 273.
Saulieu, Kapitelle 272.
Schaffhausen, Privatbes., Michelangelo (?), Zchg. zum Schlachtkarton, Fr. 337. 33 f.
Schleißheim, Schloß 115.
Schwäbisch-Hall, Altäre 213.
Segovia, Nachbildung der Grabesk. 273.
Seligenstadt, Klosterk. 133.
Siena, Dompaviment 34.
— Pal. Publico, Simone Martini, Maestá 111.
Silchester, Kirche 136.
Silos 272 ff.
— S. Domingo, Kreuzgang, Kapitelle u. Reliefs 271.
Sofia, Schloß des Batil 231.
Solsona, Madonnenstatue von Gilbert von Autun 272.
Souillac 274.
Stralsund, Nikolaik., Junge, Altar 80.
Stuttgart, Altertumsslg., Zeitblom, Heerberger Altar 212.
— Gem.-Gal., Zeitblom, Eschacher Altar 212.

Thorn, Johannisk., Schöne Madonna 80.
Tirnowo, Malereien 232.
Tokyo, Mus., japan. Boddhisattva-Fig. der Suiko-Periode 14.
— — Shakafiguren (With, Abb. 30, 31). 17.
— Ueno-Mus., Bronce-Boddhisattva 18.
— — Kwannon 18.
Toulouse 272.
— St. Sernin 271—274.
— Apostelzyklus 273.
— Verkündigung von ca. 1175. 273.
Tours, St. Martin 273.
Tunon, St. Adriano 137.
Turin, ehem., van Eyck, Heures 268 ff.

Uherce, St. Stanislaus 230.
Ulm, Meister Hartmann, Maria 76.
Urbino, Rafaels Geburtshaus, Giov. Santi, Mad. 114.

Vadstena, Klosterk., Madonna 80.
— — Henning v. d. Heide, hl. Hieronymus 80.
— — Holzbildwerke 76.
Val de Dios, Kirche 9. Jh. 137.
Venedig, Akademie, Giov. Bellini, Allegorien 244. 248.
— — Michelangelo-Kopie nach dem Schlachtkarton 29 Anm. 31.
— — — Phaëton Fr. 75. 38.
— Ca d'Oro, Coll. Franchetti, Eyck-Werkstatt, Kreuzigung 269.
— Fondaco, Giorgione, Fresken 241. 248. 256.
— Gal. Giovanelli, Giorgione, Familie 240 f. 247 ff. 250 Anm. c.
— Marcusbibl., Breviarium Grimani 268.
— — Miniatur Basilius II. 232.
— S. Marco 273.
— S. Maria della Salute 230.
Verona, Meister Niccolo 272 f.
Vezelay 272.
Vezelay, Skulpturen des Schiffes 1104—20. 272.
Vich, Mus., Bermejo, Christuskopf 278.
— Triptychon, Maria u. Hlge, Katalanisch um 1425. 277 f.
Vitoria, Kathedrale 273.
Volterra, Rosso, Kreuzabnahme 53.

Warschau, Badehaus der Fürstin Lubomirski 229.
— Lustschloß Stanislaus August Poniatowskis, Maisons de plaisance, Ermitage u. Türkisches Haus, Amphitheater 229.
— — Ausmalung durch Bacciarelli, Plersch u. Vogel 229.
— — Skulpturen von Le Brun, Righi u. Monaldi 229.
Washington, Slg. Freer, Avalokitesvara-Figur 21.
— — Boddhisattva-Figur 2. Hälfte 6. Jh. nach Chr. 12.
— — Maitreyafigur 18.
Werden, Kirche 138 f.
— — Arkadenreliefs 11. Jh. 21.
— — Bronze-Kruzifix 21.
Wien, Slgen. 222.
— Gebetbuch Karls des Kühnen 268.
— 2549, Meister des Girart 270.
— Albertina, Handzeichnungen:
— — Altdorfer 249 Anm. a.
— — Fra Bartolommeoi 114.
— — Gentile da Fabriano 113.
— — Mantegna, Sebastian 113.
— — Michelangelo, Zchg. Fr. 23. 56 f. Anm.
— — Perugino, Beweinung, (ehem. Piero della Francesca u. Timoteo Viti) 114.
— — 3 klagende Frauen (Stix Tfl. 1) 113.
— — Stefano da Zevio (Stix Tfl. 3 u. 7) 113.
— — Pisanello, Stix, Tfl. 8 u. 9. 113.
— — Jacopo Bellini, Christophorus, Stix Tfl. 11. 113.
— — Roberti, Johannes, Stix Tfl. 14. 113.
— — Giorgione-Kreis, Landschaft, Stix Tfl. 15. 113.
— — Tizian, kniende Knaben vor einer Landschaft, Stix Tfl. 16. 113.
— — Tizian (?), Landschaft mit Schafherde, Stix Tfl. 17. 113.
— — Tizian (?), 2 Kirchenväter, Stix Tfl. 18. 113.

Wien, Albertina, Tintoretto (?), Geburt Christi, Stix, Tfl. 22. 113.
— — Tintoretto, Männerakt, Stix Tfl. 23. 113.
— — Veronese, Stix Tfl. 27 u. 28. 113.
— — Ghiberti, 5 geißelnde Henker, Stix Tfl. 35. 113.
— — Cesare Tamaroccio, Stix Tfl. 36. 113.
— — Santi, Giov. (?), Silberstiftmad. Stix Tfl. 37. 114.
— — Perugino, Komposition zur Anbetung in Città della Pieve, Stix Tfl. 40. 114.
— — Fra Bartolommeo, Kreide, Ev. Markus, Stix Tfl. 42. 114.
— — Bartolommeo-Kreis, Verklärung eines hl. Bischofs, Stix Tfl. 43. 114.
— — Elias Hainzelmann, Stich Majestas et amor 58 f. 61* ff. 65. 69.
— Staatsgal., Heiligenmartyrien 214.
Wien, Staatsgal., Rueland Frueauf, Tfln. der Passion u. des Marienlebens 212.
— — Giorgione, drei Philosophen 240 f. 246 ff. 250. 255 ff.
— — Selbstbildnis 239.
— — Unterweisungsbild, Tizian nahestehend 243.
— — Mazo, Familienbild 94. 101. 103.
— — Valckenborgh, Bilder 94.
— Kunsthist. Mus., Lor. Lotto, Bildnis 249 Anm. b.
— — Joh. Andreas Thelott, Silberplatte 59 f.* 62. 64.
— Schloßhof 115.
Winchester, Miniaturen-Schule 272.
Windsor, Michelangelo-Zchg., Kinder-Bacchanal 29.
— — Zchg. der Auferstehung, Fr. 19. 29. 40.
— — Phaëton, F. 58. 38. 177.
— — Zchg. Christus am Kreuz mit Maria u. Joh. F. 130. 201 f.
Windsor, Andrea Sacchi, Zchgen. 223.
Wismar, Holzbildwerke 76.
Würzburg, Dom 136. 139.
— — Riemenschneider, Grabmal Rudolfs von Scherenberg 218 f.
— — — Bronzeplatte aus der Vischerschen Gießhütte darauf 219.

Yünkang, Reliefs der Höhlengrotten 8. 21.
— Grotte C, Thronende Figur (Chavannes 269) 12.
— Gewandfiguren (Chavannes, Nr. 257, 263; Glaser, Abb. 13, 14). 17.

Zamora, Fassade 274.
Zürich, Slgen. 222.
Zwickau, Altar eines Wohlgemut-Gehilfen 213.
Slg. Lord Leconfield, Barbault, Kostümbild einer Cisterziensernonne 105 f.* 108.

III. SACHVERZEICHNIS.

Antike.

Gewandplastik, frühe 1—24.
Ägyptische Denkmäler 2 ff. 9. 14. 20 f. 24.
Altägyptische Kulturgeschichte 148 f.
Neues Reich 1. 14.
Griechische Kunst 3 f. 17. 21 f. 24.
Griechische Reisetage 150 f.
Tempel der Athena Pronoia 226.
Delos 226.
Delphi 226.
— Wagenlenker, 150.
Mistra 150.
Nauplia 150 f.
Olympia, Tempelskulpturen 150 f.
Phigalia 150.
frühgriechische Plastik 4. 14.
Griech. Werke 6. Jh. 20. 23.

Früheste Griechische Denkmäler:
Kretische, K. i. B. I, Heft 7, S. 197. Kleinasiatische, K. i. B. I, Heft 7 S. 201, 1. Steinreliefs aus Isinda, Constantinopel, Mus. Poulsen, d. Orient u. die frühgriech. Kunst Abb. 182 f. Der Inseln, K. i. B. I, H. 7 S. 200, 2. Die festländischen, K. i. B., S. 108, 4, 5, 6. Poulsen, Orient u. frühgriech. K., Abb. 171, 172. Curtius-Adler, Olympia, III, Tfl. 5, Abb. 4, 5. 2.
Samische Gewandfigg. K. i. B., H. 7, S. 201, 2, 3; Hogarth, The archaic Artemisia, Abb. 22, 1 b; 29,6; Text 14; Lechat, au musée de l'Akropole d'Athènes, Abb. 44 f. 2.
Koren, Athen, Akropolis, Nr. 671 u. 670 (K. i. B. I, H. 7, S. 213, 5, 6 u. 214, 4). 3. 15. 18.
Weibl. Poros-Fig. (K. i. B., Heft 7 S. 205, 4) Athen, Akropolis 8.
Schrader, Marmorskulpturen im Akropolis-Mus. zu Athen, Abb. 28. 8
Hogarth, the Archaic Artemisia Tfl. 50 a, 4. 8.
Brunn-Arndt-Bruckmann, Denkmäler der griech. u. röm. Skulptur, Tfl. 141, 561. 8.
Samische Gewandstatue des Aeakes (K. i. B., S. 202, 3, 4). 8. 22.
Klazomenische Gewandstatue (K. i. B., S. 207, 4). 8.
Eretrische Giebelgruppe (K. i. B., S. 215, 7). 8.
Attisch-ionische Kore Nr. 674, Athen, Akropolis-Mus. 8. 10*. 21.
Europa-Metope aus Selinunt (K. i. B., S. 199, 2). 12.
milesische Statue des Chares, London, Brit. Mus. (K. i. B., S. 202, 1). 12. 18.
thronende weibliche Gottheit, Berlin, Mus. 15. 23.
Delphische Friese der Schatzhäuser der Knidier und Siphnier (K. i. B., S. 209, 4—6; 210, 1). 18. 21.
Aristion-Stele, Athen (K. i. B., S. 213, 2). 18.
Bronzestatuette in Olympia (Curtius-Adler, Olympia, IV, Tfl. 6 Abb. 75). 18.
Stele von 570 (Chavannes Nr. 427). 18.
Samische Gewandfigur (Athen. Mittlgen. 31 (1906) Tfl. 10—12). 20.
Ephesische Säulensockel-Figur (K. i. B., S. 203, 3). 21.
Nike von Delos, Athen 21.
Metopen des Athener-Schatzhauses in Delphi 22.
Kore des Antenor von der athen. Akropolis 23.
Vasenmalerei 8.

Vasenmalerei, geometrische u. archaische 2.
— schwarzfigurige griechische 4.
— griechische, 6. Jh. 2. 4.
— Korinthische u. attische 2. Drittel 6. Jh. 8.
— Attische, frühe rotfigurige 3. fortgeschrittene rotfigurige 17.
Epiktet 8.
— (Pfuhl, Abb. 330, 332, 333). 3.
Euphronios 22.
— (Pfuhl, Abb. 401, 405). 3.
Euthymides 8. 20. 22.
— (Pfuhl, Abb. 368, 369). 3.
Exekias 8.
Makron (Pfuhl, 433, 436). 3.
Nikosthenes (Pfuhl, III Abb. 320). 3.
Pamphaios 8. 22.
Münchener Vasenslg. Nr. 1680, 1410, 1428, 1523, 1581; Journal of Hellenic studies 1885, Tfl. 59; François-Vase; Pfuhl, III Abb. 215. 2.
Berlin, Vasenslg. Nr. 1701. 6.
Antike Denkmäler I Abb. 44. 6.
München, Vasenslg. Nr. 1381 u. 1390, 1485. 6.
Pfuhl, Abb. 148. 6. 8.
Sieveking-Hackl, die kgl. Vasenslg. zu München I Abb. 93. 6.
Bulletin de correspondance hellenique 1893, Bd. 17, Tfl. 18. 6.
Berlin, Vasenslg. Nr. 3210. 7.
München, Vasenslg. Nr. 1379 u. 1383. 7.
Wiegand, die Porosarchitektur der Akropolis Abb. 242. 7.
Luynes, Duc de, déscription de quelques vases peints Tfl. 12. 7.
Pfuhl, III, Abb. 219, 265. 8.
Pfuhl, III, Abb. 274. 8. 10.
Österreichische Jahresberichte 1907, Bd. 10, Tfl. 3, 4. 8.
Pfuhl, Abb. 228, 273, 312, 427, 474. 10.

Römische Kunst.

etruskisch-römischer Tempel 137.
Pompejanische Fresken 86.
Trajanssäule, Rom 76.
Antiker Kandelaber, Rom, S. Maria fuori le mura u. Vatican, Antikenslg. Nr. 93 u. 97. 170 Anm.
Kandelaber S. Maria sopra Minerva, Cap. Caraffa, Cap. Sistina (am Lettner) 170 Anm.
Sarkophage, alte zweireihige 272.
Typ des Christus in Mandorla 272.
Koptische Skulptur in Daschlut, Mzchet (7. Jh.) u. in Achthamar (Armenien) 271 f.
Ostasiatische Kunst 19. 21 f.
Chinesische Kunst 3 f. 14. 24.
— der Wei-Periode (5. u. 6. Jh. nach Chr.) 17.
Steinschnitte u. Reliefs der Han-Periode (Chavannes, mission archéologique dans la Chine Septentrionale) 2.
Chavannes, Nr. 117, 76, 124, 125, 127, 133, 134; Glaser, Ostasiat. Plastik Tfl. 2; Migeon-Moret-Pezard, Coll. Paul Mallon, 3, 4, 5, 5 a. 2.
Steinschnitt der Han-Periode, Berlin, Völkerkunde-Mus. Nr. 1 D 27096); Chavannes, mission, Nr. 142, 169, 1269. 3.
Denkstein der Wei-Periode, Berlin, Völkerkunde-Mus., Nr. 1 D 31741. 3.
Gewandfiguren aus den Höhlengrotten von Yünkang u. Longmen, (Chavannes, Nr. 257, 263; Glaser, Abb. 13, 14). 17.
Gewandfiguren, Chavannes, 266. 20.
— Chavannes 269. 12. 21.
— Chavannes, 270. 8. 21.
— Chavannes 276. 20.
— Chavannes, 311, 323. 8.
— Chavannes 345. 12.
— Chavannes 346. 21.
— Chavannes, 366—368, 371, 372, 374, 384. 17.
— Chavannes 394. 8.
Glaser Abb. 18, 19, 22. 17.
Gravierung der Wei-Periode, Chavannes 874. 10.
Boddhisattva-Figur, München, Ethnograph. Mus. (Schermann, Zur altchines. Plastik, Sitzungsber. der bayr. Akad. der Wissensch. 1915, 6, Abb. 19). 21.
—— Anfg. 6. Jh., Boston, Mus. (Glaser Abb. 23). 17.
—— Washington, Slg. Freer, 2. Hälfte 6. Jh. nach Chr. 12.
Avalokitesvara-Figur, Washington, Slg. Freer (Ashton, Abb. 20). 21.
—— v. 570, Boston, Mus. (Ashton, Abb. 28). 22.
Maitreyafigur, Washington, Slg. Freer (Ashton Tfl. 25.) 18.
Denkmal v. 543, Paris, Mus. Cernushi (Ars Asiatica II, Tfl. 12, 16, 17—19). 17. 19*.
Steindenkmal, Paris, Mus. Chernushi 18. 19*. 21.
Migeon-Moret-Pezard, coll. Paul Mallon, Paris, II Tfl. 3. 20.
Japanische Kunst. 24.
Japanische Kunst, der Suiko-Periode (7. Jh. n. Chr.) 17. 20.
— 2. Hälfte 7. Jh. (Ende der Suiko-Periode u. Hakuho-Periode) 23.
Shaka-Trinität, Horyuji, Kondo (With, Abb. 1—5) 15. 17.
Seitenfiguren derselben (With, Abb. 3, 5). 17.
Gewandstatue (With, Abb. 22, 26). 20.
Shakafiguren, Nara, Mus. (With, Abb. 27, 28). 17.
— Tokyo, Mus. (With, Abb. 30, 31). 17.
— (With, Abb. 75). 18.
Bronce-Boddhisattva, Tokyo, Ueno-Mus. (With, Abb. 34, 35). 18.
Boddhisattva-Figuren in Horyuji u. Tokyo, Mus. (With, Abb. 55 a, 56 a, 69 a, 86). 14.
Kokuzo, Nara, Mus. (With, Abb. 38—44). 15. 17.
—— — (With, Abb. 60—63). 23.
— — — (With, Abb. 62—65). 17.
Himmelswächter im Kondo zu Horyuji (With, Abb. 42—53). 17.
Kwannon im Kondo zu Horyuji, Rückansicht (With, Abb. 173). 17.
— Tokyo, Ueno-Mus. (With, Abb. 122, 123). 18.
Nyoirin-Kwannon von Okadera (With, Abb. 180, 181). 18.
Tooindo-Kwannon (With, Abb. 130—132). 23.
Bronzeplastik (With, S. 76, 157). 22.
Fugen-Bosatsu und Monju-Bosatsu in Horyuji (With, Abb. 95, 97, 98—101). 22.
Hokan-Nyoirin in Horyuji (With, Abb. 124—128). 22.

Mittelalter u. neuere Zeit.

Deutsche Kunst Ende 15. Jh. 206. 211 f.
Niedersächsische Kunst 75.
Nürnberger Kunstgesch. 215—219.

Architektur.

Deutschland.

Mittelalterl. Klöster Niedersachsens 76.
Alte Gast- u. Zunfthäuser in Niedersachsen 76.
Aachen, Palast-Kap. 136 ff.
Corvey, Westwerk 76.
Fulda, Dom 131. 138.
Gernrode, Kirche 136.

Hersfeld, Klosterk. 136. 139.
Lorsch, Kirche 136 f.
Michelstadt, Einhardtbasilika 135—139.
Münster in Graubünden, Kirche 136 f.
St. Gallen, Bauriß 131—139.
— Kirche 139.
Seligenstadt, Klosterk. 133.
Werden, Kirche 138 f.
Würzburg, Dom 136. 139.
Augsburg, Fuggerkap. 122 Anm. 1.
Heinzelmann, Chorbau von St. Lorenz, Nürnberg 215 ff.
Pauer, Hans, Weiterführung des Chorbaues von St. Lorenz, Nürnberg 216 f.
Fischer von Erlach, Bauten 225.
Dresden, Schloß, Kurfürstl. Kunstkammer, Lage u. Rekonstruktion 140—147.
— — — Neudisposition durch Brunn u. Häsel 146 f.
— Schloßmodell Paul Buchners, Altertumsmuseum 141. 143 f.* f.* 146 f.
— Schloßmodell von Christian Triebe 143 Anm. Bauskizze d. Kunstkammer, 1615, Dresden, Hauptstaatsarchiv 147.
— Bärenzwinger u. Brauhaus 142.
— Goldhaus u. Ballhaus 142 f. 145.
— Schloß Vorgemach 142 f. 145.
— — Edelknaben-Zimmer 143. 145.
— — Dritt Zimmer oder Kleine Gemach 142 f.
— — Viert Groß Gemach 142 f.
— — Das fünfte hintere große Gemach 142. 144. 147.
— — Fünftes großes Eckgemach gegen den Zwinger 142 ff.
— — Reißgemach (sechstes kleines Zimmer) 143 ff. 147.
— — Siebent Zimmer oder Berggemach 142 f. 145.
— — Achtes Zimmer oder großes Eckgemach, gegen Gold- und Ballhaus einerseits, Kurfürstin Gärtlein andererseits 143. 145.
— — Anatomiekammer 141 f. 146.
— — Bibliothek 140 Anm. 3. 141 f. 146.
— — Großer Bibliotheksraum 147.
— — Eckgemach der Südwestecke 142.
Dresden, Schloß, Frauenzimmer 141. 143—147.
— — Kunststube 141.
— — Mineralzimmer 141.
— — Turm 143.
— — Der Kurfürstin Gärtlein 142 f. 145.
— — Festungsbaugarten (Zwinger) 142.
— — Grünes Gewölbe 140. 144 Anm. 146.
— — — Tür von 1631. 147.
— — Kurfürstl. Gemächer 141. 146.
— — Prachtzimmer (ehem. Brandenburg. Gemächer) 141. 143.
— Schloßanbau 141.
— Zwinger 142—145.
Herrenhausen, Schloß 115.
Nymphenburg, Schloß 115.
Salzdahlum, Schloß 115.
Schleißheim, Schloß 115.
Dürnstein, Turm 230.
Wien, Schloßhof 115.
Burckhardt, Jacob, Architekturzchgen. 79.

Dänemark.

Eigtved, Nicolai, Amalienborg-Platz u. Schloß Christiansborg 115 f.
— Entwürfe zur Friedrichskirche, Kopenhagen 116.
— Entwürfe zum Lustlager in Zeithayn, Dresden, Generalstabsbibl. 115.
Häusser, Neubau des Schlosses Christiansborg 116.
Harsdorf, Kolonnade, Kopenhagen, Amalienborgplatz 116.
Meldahl, Friedrichsk. in Kopenhagen 116.

Silchester, Kirche 136.

Frankreich.

Bauten der Karolingerzeit in Nordfrankreich 130.
L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique 226.
Avignon, Le Palais des Papes et les monuments au XIV e siècle 225.
Jardin, Entwurf zur Friedrichskirche in Kopenhagen 116.
Perret, A.-G., Werke 227.
Soufflot, Ste. Geneviève 116.
Varin, Entwurf zur Friedrichskirche in Kopenhagen 116.

Italien.

Entstehung der kreuzförmigen Basilika im Mittelalter 130—139.
forensische Basilika 130. 137.
italien. Kreuzkirchen 136.
italien. Basiliken 137.
Centula, Kirche 136. 138 f.
Rom, Sta. Maria Antiqua 137 f.
— alte St. Gregor-Kirche 161 f.
Romanische Baukunst in Italien 112.
Lombard. Architektur 71—74.
Bologna, S. Vicenzo ed Agricola, Krypta 71 Anm.
Como, S. Abbondio 74. 133. 136.
— S. Fedele 71. 74.
Corneto Tarquinia, lombardische Bauten 71.
Galliano di Cantù, S. Vincenzo 71.
Mailand, S. Ambrogio 73 f.
Modena, Dom 71. 73 f.
— — Krypta 72 f.
Nonantola, Krypta 72.
Parma, Domkrypta 72.
Pavia, S. Michele 73 f.
Piacenza, S. Savino 73 f.
Sagra S. Michele, Apsis 72.
Sannazzaro Sesia, Basilika 73.

Antelami, Werke 74.
Borromini, Bauten 225.
Michelangelo, Befestigung des Borgo 157 Anm.
— Cap. Medici, Florenz 197. 205.
— Cap. Sforza 161.
— Libreria Laurenziana, Florenz 37. 157 Anm. 158 Anm.
— — Riccetto 157 Anm. 192 f.* f.
— Pal. Farnese, Rom 186 Anm.
— Porta Pia, Rom 198.
Palladio, Andrea, les villas des Doges de Venise 226.
Vignola, Schloß Caprarola 230.
Rom, S. Peter.
Michelangelos Tätigkeit 73. 158—163.
Bramante, Plan 114. 159 f.
Sangallo, Plan 160. 162.
Michelangelo, Fassadengestaltung 162 f.
— Benedictionsloggia der Fassade 157 Anm.
— Attika-Fenster 158 Anm.
Maderna, Langhaus 160 Anm.
Holzmodell zur Kuppel von Michelangelo u. Giac. della Porta, Rom, Mus. di S. Pietro 45 f. 48.
Rekonstruktion des Kuppelmodells Michelangelos nach Vasari 47 f.* f.

Du Pérac, Stiche der Kuppel 46 ff.
Alpharano, Tiberio, Grundriß 1589/90 161 f.
Michelangelo, Platzgestaltung 162 f.
Rom, Sta. Anna dei Palafrenieri 230.
— S. Giovanni dei Fiorentini 161.
— Vatikan 158. 160.
Venedig, S. Maria della Salute 230.

Kirchenarchitektur in Polen 230.
Ani, Kathedrale 229.
Lemberg, armenische Kathedrale 229.
Klimontów, Kirche des hl. Josef 230.
Muretto de Sent, Lorenzo de, Krzyztopór, Schloß 230.
Uherce, St. Stanislaus 230.
Alt Zagórz, Barfüßerkloster um 1760. 230.
Warschau, Lustschloß Stanislaus August Poniatowskis, 1698—1793, Maisons de plaisance, Ermitage u. Türkisches Haus, Amphitheater 229.
— Badehaus der Fürstin Lubomirski 17. Jh. 229.
Mittelalterl. Denkmäler bulgarischer Kunst 231.
Boïana, Kirche 231 f.
Klosterk. Kostnica, Batschkovo, 11. Jh. u. Kirche des Fort Assen bei Stanimaka 12. bis 13. Jh. 231.
Schloß des Batil bei Sofia 231.

Afrikan. u. syrische Kirchen des frühen Ma. 137.
Westgot. Kirchen in Spanien aus dem Mittelalter 137.
Eskalada, San Miguel 137.
Lino, S. Miguel 137.
Priska, San Salvador 137.
Tunon, St. Adriano 137.
Val de Dios, Kirche 9 Jh. 137.
Mexikanische Barockkirchen 123.

Malerei.

Landschaftsmalerei, Genremalerei u. Berufsdarstellung 235.
Malerei 15. u. 16. Jh. 235 f.
– des 16. u. 17. Jh. 220—225.
Ideallandschaften des 17. u. 18. Jh. 101 f.
Barock-Malerei, besonders der Landschaft 221.
Dülkener Akademie 238.
Gesellschaft „zur Kelle" 238.
Venezian. Akademie des Pellegrini 238.

Deutschland.

Rosenheimer Altar 13. Jh., München, Bayr. Nat. Mus. 265 Anm.
Soest, Konrad von, Niederwildunger Tafeln 75.
Goldene Tafel, Lüneburg, St. Michael 75.
Gnadenbild, Regensburg, St. Emmeram 258*—267.
Kreuzigung in Klosterneuburg um 1500 214.
Heiligenmartyrien, Wien, Gal. 214.
Contrafactpild Christi, Nürnberg, Losungsstube 219.
Meister Bertram, Grabower Altar, Hamburg, Kunsthalle 75.
Darmstädter Passionsmeister, sitzende Mad., Berlin, K.F.M. 267 Anm.
Dürer, Hans, Werke 228.
Frueauf, Rueland, Tfln. der Passion u. des Marienlebens, Wien, Gem. Gal. 212.
Grünewald, Johannes 221.
Hausbuchmeister, hl. Paulus 212.
— Kreuztragung 214.
Holbein d. Ae., Hans, Frankfurter Altar 212.
— Passionsbilder, Donaueschingen, Gal. 212.
Kulmbach, Hans Süß von, in Polen entstandene Werke 228.
Lochnerschule, Triptychon, Köln, Mus. 264.
Pacher, Michael, Altar, St. Wolfgang 213 f.
Schongauer, Gemälde 207.
— Mad. im Rosenhag, Colmar, St. Martinsk. 209. 264.
Wohlgemut-Gehilfe, Zwickauer Altar 213.
Zeitblom, Eschacher Altar, Stuttgart, Gem. Gal. 212.
— Heerberger Altar, Stuttgart, Altertumssig. 212.
Deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus 77f.
Fleischer, David, Malerarbeiten im Reißgemach, Dresden Schloß 147.
— Ausmalung des großen Bibliotheksraumes ebda. 147.
Schiebling, Christian, Wandmalereien, Dresden, Kunstkammer 147.
— Porträts der Kurfürsten u. Deckenmalerei, Dresden 147.
Maulpertsch, Malereien 225.
Runge, Ph. O., Bildnisse 77.

Frankreich.

d'Arthois, Jacques, Paar in Landschaft, Madrid, Prado Nr. 1359 100. 103.
Barbault, Jean, 12 Naturstudien (Trachtenbilder) 105 f.
— Serie von Kostümfiguren 106.
— Bourgeoise de Bologne (Maja), Berlin, Privatbes. 104f.* 106 ff.
— Kostümbild einer Cisterziensernonne, Slg. Lord Leconfield 105 f.* 108.
Greuze, J.-B., Serie von Kostümfiguren 106.
Lesueur, Dekorationen für das Hotel Lambert 223.
Lorrain, Claude, Landschaften 100.
— Bilder, Madrid, Prado Nr. 2252 u. 2254. 96.
Manet, Déjeuner sur l'herbe, Paris, Musée des Arts Décoratifs 99. 104. 251 Anm.
Poussinsches Thema, Dulwich 224.

Italien.

Italien. Malerei 17. u. 18. Jh. 222.
Beweinung Christi, Florenz, Vicolo degli Alberighi 45 f.*
Zwölf Stücke für den König in Hispanien, 1630 von versch. Künstlern in Rom bestellt 221.
Lünettenfresken der Medicikap., Florenz 32 f. Anm.
Sieneser Dompaviment 34.
Landschaften in den vatikanischen Loggien 84.
Römische Ansichten, Rom Farnesina 84.
Bild mit der Geburt des Paris, ehem. Gal. des Erzhzg. Wilhelm 250 Anm. c.
Bilderkreis des Salone, Padua 235. 254. 256 f.
Dreifigurenbilder 241.
Drei Lebensalter, Florenz, Pitti 241. 247.
Freskozyklus, Ferrara, Pal. Schifanoja 235.
Halbfigurengruppe, Giov. Borgherini mit s. Lehrer, Slg. Cook 242 f.
Planetenkinderbilder 15. Jh. 253 f. 256.
Abbate, Niccolo dell', Odysseusfresken, Modena, Gal. 35.
Angelico, Fra, Beweinung Christi für die Confraternità di S. Maria della Croce al Tempio 152.
— Fresken, Florenz, S. Marco, Zellen 152.

Angelico, Marientafeln, Florenz, S. Marco 152.
Baciccio, Malereien 225.
Bartolommeo, Fra, Ev. Markus, Florenz, Pitti 114.
Bellini, Giov., Allegorien, Venedig, Akademie 244. 248.
— allegor. Frauengestalten 256.
— Mad. am See, Florenz, Uffz. 244.
Berlinghieri, Christus am Kreuz, Florenz, Akademie 200*. 205.
Botticelli, Rotte Korah Rom, Sixtin. Kap., 153.
Campagnola, Dom., Fresken, Padua 256.
Campi, G., Bildnis eines Musikers, London, Nat. Gal. 242.
Caravaggio, Bilder 221 f. 225.
— Enthauptung Johannis, Malta 222.
— ungläubiger Thomas 222.
Cariani, ländliche Konzerte 244 f. 247.
Carpaccio, Meditation über den Tod Christi, Berlin, K.F.M. 244. 248.
— — über die Passion, New York, Mus. 244.
Carracci, Annibale, Bilder im Louvre Nr. 1230 u. 1233. 88.
Cimabue, Mad. Ruccellai, Florenz, S. M. Novella 111.
Ghirlandajo, Berufung Petri u. Andreae, Rom, Sixtin. Kap. 153.
Giorgione u. der Mythos der Akademien 233—257.
— Auffindung des Pariskindes, Allington Castle, Slg. Conway 241. 247.
— Broccardo, Budapest, Nat. Mus. 240 f. 247 f.
— Drei Philosophen, Wien, Staatsgal. 240 f. 246 ff. 250. 255 ff.
— Familie, Venedig, Gal. Giovanelli 240 f. 247 ff. 250. Anm. c.
— -Kopie, der Astrolog, Dresden, Gem. Gal. 241.
— Fresken des Fondaco, Venedig 241. 248. 256.
— Idyll, Paris, Louvre 244 f. 250 Anm. d. 251 Anm.
— Konzert, Florenz, Pitti 242 f. 247.
— Selbstbildnis Wien, Gem. Gal. 239.
— tela grande 250 Anm. c.
— Thronszene, London, Nat. Gal. 244 ff.
— Truhenbilder 250 Anm. c.
Giorgione, Venus, Dresden, Gem. Gal. 244 f. 250 Anm. d.
— (?), Vierfigurenbild, Hamptoncourt 243.
— -Kreisbilder 240 f.
— — Ehebrecherin, Glasgow 256.
Giotto, Madonna aus Ognissanti, Florenz, Akademie 111.
— Fresken, Florenz, S. Croce 111.
— — Padua 111.
— (?), Franziskuslegende, Assisi, Oberkirche 111.
— (?) Fresken, Assisi, Unterkirche 111.
Lionardo, Anna selbdritt 88.
— Mona Lisa, Paris, Louvre 88.
Lotto, Porträts 241.
— — Rom, Pal. Doria u. Wien, kunsthist. Mus. 249 Anm. b.
Mantegna, Sebastian, Aigueperse, Notre Dame, u. London, Slg. Franchetti 113.
Maratta, Carlo, Bildnis des Andrea Sacchi, Madrid, Prado 223.
Martini, Simone, Maestá, Siena, Pal. Publico 111.
Masaccio, Sagra del Carmine, Florenz (verloren) 57 Anm.
Masaccio-Kopie 27 Anm. 2.
Michelangelo, Gemälde 29. 114.
— Mad. Doni, Florenz, Uffizien 192 Anm. 1.
— Schlachtkarton 27. 29. 31 bis 34.
— -Kopie, Grisaille nach dem Schlachtkarton, Holkham-Hall 28. 31. 33. 34 Anm. 2.
— Sixtin. Decke, Rom, Vatican 192 Anm. 1.
— — — Erschaffung Adams 35 f.*
— — — Jonas 189 f.* 192. 195*.
— — — Judith 30. 32 Anm. 33.
— — — Libyca 192 Anm.
— Jüngstes Gericht, Rom, Vatican, Cap. Sistina 41. 43. 170—176. 172*. 174*. 181 Anm. 1. 183* f. 189. 191* 199 Anm. 1.
— Paolina-Fresken, Rom, Vatikan 55. 177. 181 Anm. 1.
— — — Bekehrung Pauli 43.
— — — Kreuzigung Petri 41*. 43.
Bildnis Michelangelos, Florenz, Uffizien 203*. 205 Anm. 2.
— — Paris, Slg. Chaix d'Est-Ange 205 Anm. 2.
Milano, Giov. da, Beweinung, Florenz, Uffizien 45.
Perugino, Anbetung, Città della Pieve 114.
Pollaiuolo, Antäuskampf, Florenz, Uffiz. 41.
Primaticcio, Fresko, Fontainebleau 34.
Raffael, Grablegung, Rom, Villa Umberto 114.
— Kreuztragung, Madrid 208.
— Disputa, Rom, Vatikan 114.
— Transfiguration, Rom, Vatikan 115.
— Köpfe zur vorigen, Oxford 115.
— Attilafresko, Rom, Vatikan, Stanzen 153.
— Messe von Bolsena, Rom, Vatikan, Stanzen 153.
— Loggien, Rom, Vatikan 153.
Ribalta, Malereien 225.
Rosso, Kreuzabnahme, Volterra 53.
Sacchi, Andrea, Jugendarbeiten 224.
— Divina Sapienza, Rom, Pal. Barberini, u. Kopie danach, Petersburg, Eremitage 223.
— Ruhe auf der Flucht, Dresden, Gem. Gal. 224.
— Tod der hl. Anna, Rom, S. Carlo ai Catinari 224.
Santi, Giovanni, Mad. in Rafaels Geburtshaus, Urbino 114.
Signorelli, Luca, Jüngstes Gericht, Orvieto, Dom 43. 120.
— Pan, Berlin, K. F. M. 234.
Tintoretto, Frühbild, Mailand 113.
— Landschaften 100.
Tizian, Drei Lebensalter, Bridgewater Gal. 246.
— himmlische u. irdische Liebe, Rom, Gal. Borghese 246. 248.
— Landschaften 100.
— Reiterbildnis Karls V. 91.
— Szenen bacchischen Charakters 246.
— Venus u. der Orgelspieler, Madrid, Prado 103. 246.
— -Schüler, Venus mit dem Hündchen, Madrid, Prado Prado 103.
— nahestehend, Unterweisungsbild, Wien, Staatsgal. 243.
Vaga, Pierino del (?), Triumph des Marius, Rom, Konservatorenpalast 29*. 31 f.
Venusti, Marcello, Altargemälde, Rom, Capp. Cesi 44.
Veronese, Fresken in den Villen der Dogen 226.
— Landschaften, Villa Masèr 84.
— Parkansicht, Villa Masèr 101.

Volterra, Daniele da, Freskenzyklus, Rom, Pal. Massimi 56.
— (?), Fresken des Konservatorenpalastes, Rom. 31 f.
— Fresko Kreuzabnahme, Rom, SS. Trinità dei Monti 52* f.
— Kreuzeslegende ebda. (verloren) 56.
— Moses am Sinai, Dresden, Gem. Gal. 40.

Niederlande.
(Belgien u. Holland)

Niederländische Kunst 15 Jh. 206 ff. 210 ff.
Niederländische Landschaften 100.
Vlämische Landschaften 101.
Parkansicht a. d. Casa del Campo, Madrid, Prado Nr. 1288. 103.
Aeyck, Gemälde, Madrid Nr. 1345. 90.
Bosch, Hieronymus, Passionsszenen 214.
— sittenbildl. Darstellungen 214.
Both, Jan (?), Landschaftsfolge, Madrid, Prado Nr. 2060, 2061, 2066. 97.
— (?), Querformate, Madrid, Prado Nr. 2064 f. 97.
Breughel, Jan, Landschaften, Madrid, Schloß Nr. 1433, 1443 u. 1427. 89.
van Eyck, Genter Altar 270.
— — Jans Steinfiguren 269.
van Eyck, Jan, früheste datierte Bilder 270.
— Bilder von 1432 u. letzte Werke 270.
— Bildnis seiner Gattin, Brügge, Akad. 270.
— Thymotheos, London 270.
— Mad., Ince Hall, Slg. Weld-Blundell 270.
— Lucca-Mad., Frankfurt, Städel 270.
— Pale-Mad., Brügge, Akad. 270.
— Rolin-Mad., Paris, Louvre 270.
— Verkündigung, Petersburg 273.
Eyck-Werkst., Kreuzigung, Coll. Franchetti, Ca d'Oro, Venedig 269.
Tafelbilder im frühen Eyckstil 270.
Meister der Hubertus-Exhumation, Bilder in London u. New York 270.
Meister von Flémalle, thronende Maria, Aix 265.
— Verkündigung vom Mérode-Altar, Brüssel, Gräfin Mérode 264* f.
Meister von Flémalle, Anbetung, Dijon 265.
— Maria mit Kind, Dreieinigkeit, Frankfurt, Städelsches Inst. 260*. 265.
— Gnadenstuhl, Löwen 265 f.*
— Hl. Barbara vom Werl-Altar, Madrid 261*. 265.
— Christus u. Maria, Philadelphia, Slg. Johnson 263*. 265.
Momper, Jodocus de, Bilder, Madrid, Prado 88 f.
Patinier, Ruhe auf der Flucht, Madrid Nr. 1611. 90.
Rembrandt, Winterlandschaft, Cassel 84.
Rubens, Landschaften 90. 100.
— Diana mit Gefolge, Madrid Nr. 1727. 90.
— Das apokalyptische Weib, München, Alte Pinakothek 130 Anm. 1.
— Reiterbild Philipps II. Madrid, Prado 91.
Vorbilder für Wandteppiche, Triumph des Glaubens 124 Anm.
Snaijer, Belagerung von Breda, Madrid, Palast 87 f. 91.
Snaijers, Kardinal-Infant mit Gefolge auf Jagd, Madrid, Prado Nr. 1733. 100.
Swanevelt (?), Hochbilder, Madrid, Prado Nr 2140 f. 98.
Teniers, Wahrsagerin, Madrid Nr. 1818. 90.
Valckenborgh, Ansicht des Brüsseler Schlosses, Madrid, Prado 94.
— Bilder in Wien 94.
Weyden, Roger van der, Altar, Beaune, Hospital 209 Anm.
— Johannisaltar, Berlin, K.F.M. 210.
— Sakramentsaltar, Antwerpen 270.
— (?), Traum des Sergius, New York, Slg. Friedsam 270.
— -Kopie, Sitzende Maria von Engeln gekrönt, Verst. Cernuschi 264.
Rogierkreis, halbfigurige Madonnen, Berlin, K. F. M., Caen, Slg. Mancel, Brügge, Slg. Renders 267.

Malerei in Polen 227 f.

Wandmalereien 14. Jh. aus Czchów 228.
Polnisch-ruthenische Wandmalereien 15. Jh. in Sandomierz, Kathedrale, Lublin an versch. Orten, Krakau, hl. Kreuzkap. am Wawel 228.
Replik einer böhmischen Gnadenmad. 14. Jh. 228.
Graudenzer Marienbilder, Marienburg 228.
Mad. mit den Hlgen. Jakob u. Matthäus aus Tuchów, Krakau, Nat. Mus. 228.
Kreuzigung aus Korzenna 228.
Lublin, Adam von, Triptychen aus Olkusz 228.
Dollabella, Tommaso, Werke 228.
Lubieniecki, Brüder, Kunst der 228.
Ausmalung des Schlosses Stanislaus Poniatowskis in Warschau durch Bacciarelli, Plersch u. Vogel 229.
Stroiński, Familie, perspektiv. Malereien im Barfüßerkloster Alt Zagórz um 1760. 230.

Bulgarien.

Wandgemälde 11. u. 13. Jh., Boïana, Kirche 231 f.
Tirnowo, Malereien 232.
Mosaiken von S. Lucas in Phocis 232.

Spanien.

Katalan. Wand u. Tafelmalerei 276 ff.
Altar Joh. d. T., Paris, Musée des Arts decoratifs 277.
Madonnenbilder, Richert Nr. 68 u. 69, Vich, Mus. u. Barcelona, Mus. 277 f.
Transfigurationsaltar, Barcelona, Kathedrale, Kapitelsaal 277.
Vincens-Retablo aus Estopiñá, Barcelona, Slg. Plandiura 276.
Bermejo, Christuskopf, Vich, Mus. 278.
— vier Tafeln aus dem Wirken Christi 278.
— Verkündigung u. büßender Hieronymus. Barcelona, Mus. 278.
Borassa, Luis, Malerei 277.
Borassakreis, hl. Ursula 278.
Dalmau, Arbeiten 277.
Huguet, Augustin-Altar 278.
— Kreuztragung, Barcelona, Slg. Carreras 278.
Meister Johannes, Antependium, Barcelona, Slg. Plandiura 277.
Reixach, Ursula-Altar 278.
Serra, Jaume, Altarwerk aus Kloster Sijena, Barcelona, Mus. 277.
Serra, Pere, hl. Geistaltar, Manresa 277.

Serrakreis, Altarwerk, Cordona 278.
Vergos, Pablo, vier Prophetengestalten 278.
Vergos, Stephansretablo, Kreuztragung der Predella 278.
Madrider Schule 84—87.
de Agüero, Benito Manuel, Altarbild, Madrid, Santa Isabel 97.
— Hochbilder, Madrid, Prado Nr. 2140 f. 98.
— Querformate, Madrid, Prado Nr. 2064 f. 97.
— Landschaftsfolge, Madrid, Prado Nr. 2060, 2061, 2066. 97.
— 7 große Landschaften, Madrid, Prado 96 ff. 101.
Agüero-Folge 102. 104.
Goya, romeria de San Isidro, Madrid, Prado 94.
— (?) Maja mit den roten Schuhen, Berlin, Privatbes. 104 f.* 106 ff.
Mazo, Bilder im Prado, Madrid:
— Parkansichten 81.
— (?) 7 große Landschaften 96 ff. 101.
— (?) 5 kleinere Landschaften 96 ff.
— (?) jetzt Agüero) Landschaften-Folge 102. 104.
— Landschaft, Schloßterrasse u. Perspektive 96.
— (?) Ansichten aus Aranjuez 97—104.
— Allee der Königin in Aranjuez 83*. 89*. 93. 95*. 97 f. 100—104.
— Teich in Buen Retiro 93. 96.
— Tritonenbrunnen 93. 97—100. 102 ff.
— Ansichten vom Escorial, 95 f. 98. 101 f. 104.
— Pamplona, ehem. Madrid 95.
— Ansicht von Saragossa 93—96. 98. 101. 103 f.
— Titusbogen 93. 96.
— Bild beim Marqués de Casa Torres 95.
— Familienbild, Wien 94. 101. 103.
— Kavaliere, Paris, Louvre 94.
Murillo, hl. Antonius 125.
Ribera, Inmaculada, Madrid, Santa Isabel 97.
Velazquez, Landschaften 81—104.
— Zwei Ansichten aus der Villa Medici, Madrid, Prado 81—84. 90. 92 ff. 98 f. 101 f.
— Jagdbilder 85. 93. 102.
— Sauhatz London, Nat. Gal. 85. 93. 101.
Velazquez, Hintergründe in Bildnissen u. Historien 81. 84—94. 97 f. 100. 102.
— Bildnisse 102.
— Reiterbildnisse 85. 88—92. 97. 99.
— Philipp IV. 91 f. Königin Isabella 91.
— Baltasar Carlos, 90 ff. 100.
— Olivarez 91. 93. 102.
— Übergabe von Breda 84. 87 f. 91 f. 99. 102.
— Jägerbildnisse 92. 102. Der König 99.
— Der Infant 99.
— Baltasar Carlos 89. 92.
— Hilanderas 87. 99.
— Infantinnen 101.
— Meninas 82. 87. 99. 101.
— Zwergenbilder 99.
— Niño de Vallecas 89. 92.
— El Primo 92.
— Einsiedler Antonius u. Paulus 90. 92. 95. 99. 102 f.
— Krönung Mariä 87.
(Sämtlich Madrid, Prado.)
Mexikanische Malerei 123—130.
Soweit nichts anderes vermerkt, Mexiko, Akad. San Carlos:
Gnadenbild von Guadalupe 128 Anm. 4. 130 Anm. 2.
Triumpf des Glaubens, Mexiko, Kathedrale, Sakristei 124.
Triumpf der Kirche, Puebla, Kathedrale, Sakristei 124.
Arteaga, Sebastian de, Ungläubiger Thomas 127.
— Verlobung Mariens 127.
Cabrera, Miguel, hl. Bernhard der Abt u. hl. Anselmus 129.
— hl. Joseph als Schirmherr 130.
— Leidensweg, Puebla, Kathedrale 124.
— Virgen del Apocalipsis 130.
Correa, Juan, hl. Katharina, 128.
— Werke, Mexiko, Kathedrale 128 Anm. 4.
Echave, Baltazar de, Anbetung der Könige 126.
— Apotheose der hl. Jungfrau 127.
— Begegnung von Maria u. Elisabeth, 126.
— Christus in Gethsemane 126.
— hl. Michaeli 126.
Martirio de San Aproniano 125 f.
— Martirio de San Lorenzo, 126.
— Martirio de San Ponciano 126.
— Portiuncula 126.
— Verkündigung 126.
Echave d. J., Baltazar de, Grablegung Christi 127.
Echave d. J., Martirio de San Pedro Arbues 128.
Ibarra, José Maria, Christus im Hause Simons, die Blutflüssige, Samariterin am Brunnen, Christus u. Ehebrecherin 129.
— Bilder a. d. Marienleben, Puebla, Kathedrale 129 Anm. 3.
Juárez, José, Anbetung der Könige 125*. 128.
— Erscheinung der Madonna vor Franz v. Assisi 124*. 128.
— Martyrium des Justus u. Pastor, 128.
Juárez, Juan Rodriguez, Altar de los Reyes, Mexiko, Kathedrale 129 Anm. 2.
— hl. Anna mit Maria, 129.
— San Juan de Dios, 129.
— Selbstbildnis 129.
Juárez, Luis, Gethsemane 127.
— hl. Ildefons 127.
— Verkündigung an Maria 127.
— Verlobung der hl. Katharina 127.
Juárez, Nicolas, Triumph der Jungfrau 129 Anm. 1.
Zurbaran, San Juan de Dios 129.

Chinesische Malerei 222.

Buchmalerei.

Athoskanon 228.
Armenische Prachtevangeliare, 1198 u. jünger, Lemberg, Kathedrale 229.
Mogila, Stanislaus von Miniaturen 228.
Codex des Balthasar Behem, Jagell. Bibl. 228.
Gebetbuch der Königin von Polen, Bona Sforza, Bodleiana 228.
Miniatur Basilius II., Venedig, Markusbibl. 232.
Psalter Basilius II. 232.
Vatikanisches Menologium 232.
Physiologus (ca 1100) 272.
Miniaturen der Winchester-Schule 272.
Callistine — codex 12. Jh. 273.
Spanische Miniaturmalerei 271.
Aschburnham-Pentateuch 271.
Katalonische Bilderbibeln (Roda, Ripoll, S. Didoro) 271.
Tarfa-Bibel, catalon. Miniaturen 274.
Beatus Kommentare 271.
Breatus-Kommentar, Madrid, Akad. für Gesch. 275.
Ottonische Kunst, bes. der Buchmalerei 271.

Miniaturen der sächsischen Schule 272.
Miniaturen der Zeit Bernwards 76. 271.
Lübecker Bibel von 1494. 214.
Kalender-Illustrationen des späten Mittelalters 235. 245.
Hypnerotomachia des Polifilo 248.
Hallerbuch von Gg. Pencz, Hieron. Spalter u. a., Nürnberg, Staatsarchiv 219.
Flämische Buchmalerei 15. u. 16. Jh. 268 ff.
Hs. 10308, Brüssel 269.
Oxford Douce 311. 269.
Geste du roi Alexandre, Paris fr. 9342. 269 f.
Gebetbuch Karls des Kühnen, Wien 268.
van Eyck, Heures de Milan, Mailand, Princ. Trivulzio 268 ff.
Breviarium Grimani Venedig, Marcusbibl 268.
Girart-Meister, Werk 270.
Meister des Guillebert de Mets, Brüssel 9046. 269.
Meister von Flémalle, Beziehung zum Breviar Philipps des Guten 269.
Ouwater, Anteil an den Heures du Turin-Milan 269.
Pestivien, Jean de, Fleur des Histoires, Brüssel 9321 u. 9322. 269.
Tavernier zugeschriebene Miniaturen u. seine Hauptwerke 269.
— Geburt Christi u. Arbor Jesse im Breviar Philipps des Guten, Brüssel 9026. 269.
Weyden, Roger v. d. Widmungsminiatur in den Chroniques du Hainaut, Brüssel 270.

Graphik.

Deutschland.

Graphik 15. u. 16. Jh. 235 f.
Deutscher Holzschnitt 221.
Altdorfer, Zchg., Wien, Albertina 249 Anm. a.
Beham, Melancholie 251.
Cranach, Melancholie 250 Anm. e. 253. 255.
Dürer, Landschaft-Aquarelle 84.
— Normalfig. 180.
— Graphik 235.
— Apokalypse 111. 214 f.
— Holzschnitt Krönung Mariä 87.
— Kupferstiche 84.
— Stiche B 93 u. 80, Liebesantrag u. Kurier 253.
— große Passion 256.
Dürer, Melancholia I 235. 240. 246. 248 f. 251 ff. 255 ff.
— Ehrenpforte, Triumph u. Gebetbuch 246.
— Zchgen. zu Pirckheimers Horapollo-Übersetzung 246.
Falck, Jeremias, Graphik 228.
Gerung, Melancholie 255.
Porträt Grünewalds, München, Staatsbibl. 222.
Hainzelmann, Elias, Stich Majestas et amor, Wien, Albertina 58 f. 61* ff. 65. 69.
— Stich Kaiser Leopold I. nach Weißenkirchner 65.
— Universa Aristotelis Philosophia, Stich in 6 Blättern nach Weißenkirchner 65. 69 f.
Kilian, B., Allegorie auf einen Prälaten, Stich nach Weißenkirchner 65 ff.* 68 f.
Meister E. S., große Pathene 210 Anm.
— Quer- u. Hochfüllungen 211.
— letzte Werke 208.
Meister von 1515, Stich Melancholie (B. 19) 247 f. 251 f.* 253. 255 ff.
Sandrart, Zchg. Pieter van Laars, München, Staatsbibl. 222.
— Hdzchgenslg. 222.
Vorlagen zu den Porträt-Stichen in Sandrarts Teutscher Akademie, München, Staatsbibl. 222.
Schongauer, Kupferstiche 207 f.
— Mad. mit dem Papagei 208.
— 4 große Darstellungen aus dem Marienleben 208 f.
— rein niederl. Blätter 208. 210.
— Nachzchg. nach Rogiers Christus des Beauner Altars, Paris, Louvre 209 Anm.
— Versuchung des hl. Antonius 208. 214.
— Kreuztragung 208 f. 211. große Kreuzigung B. 25. 209.
— Kreuzigungs- u. Madonnendarstellungen 209.
— erste Kupferstiche nach der niederl. Reise 209.
— Folge der Passion 209 f. 212.
— Anlehnungen an den Meister E. S.; Segnendes Christkind, Veronika, 4 runde Evangelistensymbole 210.
— 5 quadrat. Blätter: Geburt u. Taufe Christi, Noli me tangere Krönung Mariä, Christus u. Maria thronend 210.
— Wappendarstellungen 210 ff.
— Krummstab 211.
— Rauchfaß 211.
— Taufe Christi 211.
Schongauer, Folge der klugen u. törichten Jungfrauen 211.
— hl. Sebastian, hl. Michael, Engel der Verkündigung 211.
— Apostelfolge 212.
— hl. Michael 215.
Weiditz, Hans, Waldhexe u. Drei-Figuren-Gruppe 250 Anm. e.
Weißenkirchner, Hanns Adam, Allegorische Kompositionen 58—70.
— Zchgen. für Stiche 58 f. 64 f.
— Zchg. Majestas et amor gest. von Hainzelmann 59. 62 f. 65. 69.
— Zchg. Allegorie auf einen Prälaten, gest. von Kilian 64—69.
— Zchg. Kaiser Leopold I., gest. von Hainzelmann 65.
— Große These, Zchg., gest. von Hainzelmann 65. 69 f.
— Mittelbild des Prunksaales in Eggenberg 68 Anm. 3.
Stiche nach Zchgen. Hanns Adam Weißenkirchners (s. a. Hainzelmann u. Kilian) 58 f. 64 f.

Frankreich u. Niederlande.

Meister der Hubertus-Exhumation, Zchg. in London 270.
Looff, J. oder P.(?), Eroberung von Herzogenbusch u. Wesel, Muller 1652. 109.
van Vliet-Irrungen 108 ff.
v. Vliet, Johann Georg, gesichertes rad. Werk 109.
v. Vliet, Johannes, Illustrationen nach A. v. d. Venne 109.
— Rad. Prinz Friedrich Heinrich R. 94. 109 f.
— Rad. Triumph von Breda R. 95. 109 f.
Gaucherel, Léon, 12 costumes d'Italie d'aprés les peintures de Barbault 105 f.
Moitte, A., Stich nach Barbault, Bourgeoise de Bologne 106 f.*
Porträt Claude Lorrains, München, Staatsbibl. 222.
Watteau, Kopie nach Tizians Zchg. kniender Knaben 113.
Correa, Juan, Zchg. nach dem Gnadenbild von Guadalupe 128.

Italien.

italienische Saturn-Stiche 254.
Handzeichnungen italienischer Meister 14.—16. Jh., Wien, Albertina 112 ff.
Zchg. mit 3 klagenden Frauen Stix Tfl. 1, Wien, Albertina 113.

Zchgen. für die Lünettenfresken der Medicikap, Florenz 33 Anm.
Anatomiezchgen. Florenz, Uffizien, Coll ant. cart III, Nr. 169; Oxford, Univ. Gall. Nr. 51 u. 68; Oxford, Christ Church c. 22, 25, 27. 57 Anm. 1.
Bandinelli, Zchgen. 27.
Bartolommeo, Fra, Federzchgen., Wien, Albertina 114.
— Kreidezchg. zum Ev. Markus, Wien, Albertina, Stix Tfl. 42. 114.
— Kreis, Zchg. Verklärung eines hl. Bischofs, Stix Tfl. 43, Wien, Albertina 114.
Beccafumi (?), Stich P. 4. 32* 34.
— Zchg. dazu Hamburg, Kunsthalle 32*. 34 Anm. 2.
Bellini, Jacopo, Zchg. Christophorus (Stix Tfl. 11), Wien, Albertina 113.
Campagnola, Stiche 239. 241. 244 f. 247 f. 255.
— Melancholie u. Idyll 246 f.
— Stich Saturn (B. 4). 246 f. 253 f.* 255 ff.
— Stich Astrologe B. 8. 255 f.
— Philosoph mit dem Totenkopf (Galichon 10). 255 ff.
— Sog. Venus, Galicha 13. 243*.
Castiglione, Melancholie 255.
Feti, Melancholie 255.
Fabriano, Gentile da, Zchgen. Wien, Albertina 113.
Francesca, Piero della (?), Zchg. der Beweinung, Wien, Albertina 114.
Ghiberti, Federzchg. mit 5 geißelnden Henkern, Stix Tfl. 35, Wien, Albertina 113.
Giorgione-Kreis, Stiche 240 f.
— Zchg. Landschaft, Stix Tfl. 15, Wien, Albertina 113.
Leonardo, Normalfig. 180.
— anatomische Zchgen. 180.
Maineri, Antonio di Bartolommeo, Zchg, Sebastian, Bologna, Pinakothek 113.
Mantegna, Graphik 235.
— Melancholie 253. 255 ff.
— Stich 114.
— Zchg. Sebastian, Wien, Albertina 113.
Marcanton, frühe Hintergründe 113.
— Allegor. Darstellung nach Giorgione 242*.
— Stich Traum des Raphael 241.
Michelangelo-Zeichnungen: frühere Zchgen. 29.
Kreuzigungs-Zchgen. der späteren 40 er Jahre 55.
Gruppe von Crucifixzchgen. mit Maria u. Joh. 1545—56. 199. 202.
Zchgen.gruppe 1556/57. 199 Anm. 2.
Crucifix-Zchg. für Vittoria Colonna 199. 202. 205 Anm. 1.
Kinder-Bacchanal, Windsor, Royal Library. 29.
Kopie nach Schongauers Versuchung des hl. Antonius 208.
Saettori 29.
Zchg. zum Schlachtkarton, Fr. 337, Schaffhausen, Privatbes. 33 f.
Kopie nach dem Schlachtkarton, Venedig, Akademie 29 Anm. 31.
Kopie nach einer Fig. des Schlachtkartons, Fr. 303, Haarlem, Teylermus. 27. 28*. 29. 31.
Dsgl. Fr. 305 27. 31.
Radierung nach einer Fig. des Schlachkartons, Hamburg, Kunsthalle 33*. 34 Anm. 2.
Kopie nach dem Sklaven links der Persica, Rowfant, Slg. Locker Sampson 37 Anm. 1.
F. 3, Oxford, Univ. Gall. 192 Anm. 1.
Studie zur Lybischen Sibylle Fr. 4, Madrid, Slg. de Bernete 37.
Auferstehung, Fr. 19, Windsor. 29. 40.
Jüngstes Gericht (Frey 20), Florenz, Casa Buonarroti 170 f.* f. 173. 175.
Fr. 23, Wien, Albertina 56 f. Anm.
Antäuszchg. Fr. 31 (nicht 32) London, Brit. Mus. 41. 175 Anm. 1.
Christus der Minerva, Fr. 36, London, Slg. Heseltine 29. 192 Anm.
Flankengräber der Medicikap., F. 47/48, London, Brit. Mus. 31*.
Studie zum Jonaskopf, F. 52, Florenz, Casa Buonarroti 192 Anm. 1. 194*.
Phaëtonblätter Fr. 57, 58, 75. London, Brit. Mus., Windsor u. Venedig, Akad. 38.
Phaëton F. 58, Windsor 38. 177.
Auferstehung, Fr. 59, London, Brit. Mus. 30 f.
F. 95. 161 Anm. 3.
Türentwürfe für die Libreria, F. 117, London, Brit. Mus. 197.
Christus am Kreuz mit Maria u. Joh. F. 127 u. 128, London, Brit. Mus. 201 f.
Christus am Kreuz mit Maria u. Joh. F. 130, Windsor. 201 f.
F. 140, Oxford, Univ. Gall. 178 Anm. 1.
Hercules u. Anteus, F. 145, Oxford, Univ. Gall. 41. 175 Anm. 1.
Fr. 150, Oxford, Univ. Gall. 50 Anm. 1.
Fr. 155 c, Oxford, Univ. Gall. 30.
Kopie, Christus am Kreuz, F. 160, Oxford, Univ. Gall. 199 Anm. 1.
Christus am Kreuz mit Maria u. Joh. F. 180, Oxford, Univ. Gall. 201.
Fr. 190, Maria der Verkündigung, London, Brit. Mus. 44.
Pietà, F. 239, Oxford, Univ. Gall. 45. 178 Anm. 1.
Christus am Ölberg, F. 240, Oxford 176 f.* f.
Fr. 252—254, Vertreibung aus dem Tempel, London, Brit. Mus. 44. 178 Anm. 1.
F. 255, Austreibung der Händler, London, Brit. Mus. 178 Anm. 1.
F. 256, London, Brit. Mus. 178 Anm. 1.
Fr. 258, London, Brit. Mus. 53. 55*.
Fr. 259, 260, Verkündigung, London, Brit. Mus. 44*.
Fr. 263, Florenz, Casa Buonarroti 57 Anm. 1.
F. 284. 161 Anm. 3.
Kopie, Christus am Kreuz F. 287, London, Brit. Mus. 199 Anm. 1.
Michelangelo-Zeichnungen im Teylermus., Haarlem 25—58:
Fr. 301. 302. 27.
Kopie nach einer Fig. des Schlachtkartons, Fr. 303. 27. 28*. 29. 31.
Akt-Zchg. Fr. 304. 28—30.
Kopie nach einer Fig. des Schlachtkartons, Fr. 305. 27. 31.
Ermordung des Holofernes, Fr. 306. 28. 30*. 31 ff.
Fr. 307. 34 f.
Zchgen. nach der Sixtin. Decke Fr. 308—312. 35. 36* f.
Fr. 312. 13. 37.
Fr. 314—318. 37 f.
Fr. 319. 38* f* 40 f. 52.
Fr. 320. 21. 41.

Fr. 322. 41. 43.
Aktzchg. Fr. 323. 40*f. 43. 57.
Fr. 324. 325, Vorderseite 43.
Fr. 324. 325, Rückseite 42*. 43 ff.
Fr 325. 57.
Fr. 326. 327. 45 f.
Fr. 328. 329. 49.
Fr. 330. 33. 49 f* f* 52 f. 56.
Fr. 330. 40 f.
Fr. 331. 55 f.*
Fr. 332. 333. 57.
Fr. 334. 335. 57 f.
Zchg. zum Schlachtkarton, Fr. 337, Schaffhausen, Privatbes. 33 f.
Th. 49, Florenz, Casa Buonarroti 43.
Th. 465, Paris, Louvre 35 Anm. 1.
Th. 471, Paris, Louvre 57.
Th. 473, Männer, die einen Leichnam tragen, Paris, Louvre 35.
Madonnenstudie der Rückseite von Th. 473, Paris, Louvre 35 Anm. 1.
Adamstudie Th. 517, Rowfant, Slg. Locker Sampson 37 Anm. 1.
Kopien, Christus am Kreuz, Thode, Krit. Unters. II, 466 ff. 199 Anm. 1.
Hdzchgen. des Codex Vaticanus, Rom 157—205:
Kandelaberentwurf für das Julius-Grabmal, fol. 25 verso 163—170. 168*.
2 Grundrißskizzen, fol. 53 verso 157.
Fensterentwürfe, fol. 58 verso 192. 196* f.
Hand, fol. 74 recto 204* f.
fol. 79 recto 157 Anm.
Christus am Ölberg, fol. 81 verso 176 f.* f.
Fuß auf fol. 81 verso 177 Anm. 1.
Christus am Ölberg, fol. 82 verso 176. 178*.
Profil fol. 84 recto 184 f.* f.
fol. 84 verso 157 Anm.
Türrahmen u. Profil, fol. 87 recto 157 Anm.
Treppe der Libreria, fol. 87 verso 157 Anm.
Knie fol. 88 recto 181 Anm. 1. 188*—192.
2 Skizzen zum Jüngsten Gericht fol. 88 verso 157 Anm. 170—176*. 173*.
2 Säulen, fol. 89 verso u. 90 recto 157 Anm. 158 Anm.
fol. 91 b 157 Anm.
Säulenkapitell, fol. 91 recto 157 Anm. 158 Anm.
Säulenkapitell u. Attikafenster, fol. 91 verso 157 Anm. 158 Anm. 198*.
Lageplan zu St. Peter, fol. 92 verso 158 ff.* 161 ff.
Skizze zum Jüngsten Gericht, 93 recto 170—176. 175*.
Federzchgen. geometrischer Art, fol. 93 recto 175 Anm. 1.
linkes Bein Christi im Jüngsten Gericht, fol. 93 verso 178—184. 179*.
fol. 95 verso 158 Anm.
Christus, fol. 96 verso 157 Anm. 158 Anm.
Christus am Kreuz, fol. 100 recto 198. 201* ff. 205.
Montelupo, Anatomie-Zchg. Brinckmann Nr. 41, Florenz, Uffiz. 57 Anm. 1.
— Zchg. Th. 427 (Robinson 44), Oxford 57 Anm. 1.
Perugino, Kompositionsskizze zur Anbetung in Città della Pieve, Stix Tfl. 40, Wien, Albertina 114.
— Zchg. der Beweinung, Wien, Albertina 114.
Piombo, Sebastiano del, Zchg. Fr. 21, Paris, Louvre 53 Anm.
— Fr. 330, Haarlem, Teyler-Mus. 49 f.* f.* 52 f. 56.
— (?), Th. 463 u. 473, Paris, Louvre 35 Anm. 1.
Pisanello, Zchgen. Stix Taf. 8 u. 9, Wien, Albertina 113.
Pontormo, Jacopo, Zchg. männl. Akt, Berlin, K. K. 34 Anm. 1.
Roberti, Zchg. Johannes, Wien, Albertina (Stix Tfl. 14) 113.
Sacchi, Andrea, Zchgen., Windsor 223.
Santi, Giov. (?), Silberstift mad., Stix Tfl. 37, Wien, Albertina 114.
Tamaroccio, Cesare, Zchg. Stix Tfl. 36, Wien, Albertina 113.
Tintoretto, Zchgen. 220.
— (?), Zchg. Geburt Christi, Stix Tfl. 22, Wien, Albertina 113.
— Männerakt, Stix Tfl. 23, Wien. Albertina 113.
Tizian, Zchg. kniende Knaben vor einer Landschaft, Stix Tfl. 16, Wien, Albertina 113.
— (?), Landschafts-Zchg. mit Schafherde, Stix Tfl. 17, Wien Albertina 113.
— (?), Zchg. zweier Kirchenväter, Stix Tfl. 18, Wien, Albertina 113.
Venusti, Marcello, Kopie nach Michelangelos Jüngstem Gericht, Neapel 175 Anm. 2.
— Zchg., Budapest, Nat. Gall. 41.
Veronese, Paolo, Zchgen. Stix Tfl. 27 u. 28, Wien, Albertina 113.
Viti, Timoteo (?), Zchg. der Beweinung, Wien, Albertina 114.
Volterra, Daniele da, Zchg. Kreuzabnahme, Florenz, Uffizien 53*.
— Studie zur Mariengruppe Fr. 258, London, Brit. Mus. 53. 55*.
— Zchg. Fr. 319, Haarlem, Teyler-Mus. 38*. f.* 40 f. 52.
— Zchg. Fr. 330, Haarlem, Teyler-Mus. 40 f. 49 f.* f.* 52 f. 56.
— Zchg. Fr. 331, Haarlem, Teyler-Mus. 55 f.*
— Zchg. Corniccia 187, Nr. 36, Florenz, Casa Buonarroti 56 Anm.
Masaccio-Kopie auf der Rückseite der Zchg. Corniccia 187, Nr. 36, Florenz, Casa Buonarroti 56 f. Anm.
Zevio, Stefano da, Zchgen., Stix Tfl. 3 u. 7, Wien, Albertina 113.

Stadtpläne:

Aster, C. H., Zchg. Plan von Neudresden 1591, Dresden, Stadtmus. 142.
Nienborg, Samuel, Zchg. Stadtplan von Dresden 1651, Dresden, Stadtmus. 142.
Bufalini, L., Plan von Rom 1551. 161 Anm. 1.
Du Pérac-Lafrécy, Plan von Rom 1577. 159* 161 Anm. 1. 162.

Plastik.

Deutschland.

Bernward, Werke 75.
Roman. Plastik des abendländischen Mittelalters 17 f. 21 ff. 270—275.
Deutsche Bronzetechnik 11. Jh. 271.
Sächsische Plastik 274.
Alpirsbach, Evangelisten des Lesepults 12. 21.
Bamberg, Reliefmeister 274.
Basel, Galluspforte 20. 21.
— Paulusfig. vom Tympanon derselben 12.
— Münster, Evangelistenfig. (Beenken S. 257, 259). 12.
Benninghausener Crucifixus (Beenken, S. 213). 19. 21.
Berlin, K. F. M., Engelfigur 18.
— — Gröninger Empore 22.
Enger, Widukind-Denkmal (Beenken, S. 47). 21.

Erfurt, Dom, Wolfram (Beenken S. 117) 15. 18.
Externstein-Relief 12. Jh. 8. 18. 272.
Fritzlar, Petrikirche, Petrusfig. (Creutz, Anfänge des monumentalen Stils in Norddeutschland Abb. 43). 18.
Gandersheimer Apostelfiguren (Beenken S. 75 a u. b) 18.
Türen von Gnesen u. Nowgorod 274.
Gustorfer Schrankenskulpturen (Beenken, S. 163, 165, 167—169) 23.
Herfurt, Grabstein Widukinds 272.
Hildesheimer Bronzetür 75 f. 271.
– Christussäule 75 f.
Apostelzyklen in Hildesheim Halberstadt, Bamberg 273.
Koblenz, S. Kastor, Altarvorsatz, (Lüthgen, Roman. Plastik Abb. 62 b). 23.
Köln, Dom Crucifix (Gero-Kreuz, Beenken S. 115). 18.
Magdeburg, Domremter, Relief 22.
— Dom, Bronze-Grabplatte des Erzbischofs Friedrich von Wettin 18. 22.
Merseburg, Dom, Bronzegrabplatte Rudolfs von Schwaben, 11. Jh. 8. 14.
Metzer Elfenbeine 75.
München, Nationalmus., K. V. 260, Reliquiar aus Kloster Staffelsee, 12. Jh. 10. 22.
Nürnberg, Germ. Mus., Uracher Crucifixus 15.
Odilienberger Apostelfiguren (Beenken S. 211). 18.
Regensburg, S. Emmeram, Thronender Christus 8. Figuren 1049–64. 271.
— — Nischenreliefs (Beenken, S. 27, 29). 12.
Salzburg, Tympanon 274.
Werden, Arkadenreliefs 11. Jh. (Beenken, S. 33, 35). 21.
— Bronze-Crucifix, (Beenken, S. 39). 12.
Hohenzollernsche Reliefplatten (Beenken, S. 93 a). 18.
Roland zu Bremen 75.
Denkmal Herzog Wilhelms von Braunschweig in Hardegsen 1391. 75.
Altäre der lübischen Schule 75.
Grabower Altar v. 1379–83, Plastik 75.
Altar von 1402, Göttingen Jakobik 75.
Hanseatische Plastik 1. Hälfte 15. Jh. 76 f.
Darssow-Maria 1420, Lübeck 76.
Lettnerskulpturen, Lübeck 76.
Figuren der Bergenfahrerkap., Lübeck 76.
Holzbildwerke aus Bremen, Lübeck, Wismar, Neukirchen u. Vadstena 76.
Drei Gruppenaltäre aus der Bodenseegegend 1310/20. 76.
Dornstädter Altar 76.
Meister Hartmann, Maria, Ulm 76.
Lobenhofersche Maria, Nürnberg 76.
Lübecker Plastik 79 f.
Lübecker Domtaufkessel 1455. 80.
Schöne Madonna, Thorn, Johannisk. 80.
Schöne Madonna von 1509. Lübeck, Dom. 76. 80.
Madonna, Hamburg, Petrik. 80.
Hl. Antonius, Lübeck, Marienk. 80.
Madonna, Vadstena, Klosterk. 80.
Heide, Henning v. d., hl. Hieronymus, Vastena 80.
– Fronleichnamsaltar a. d. Burgk. 80.
St. Jürgen-Gruppe, Lübeck, Annenmus. 80.
– Altar in Rytterne 80.
— Joh. Ev., Lübeck, Marienk. 80.
Junge, Johannes, Werke 76.
Junge-Altar, Stralsund, Nikolaik. 80.
Krafft, Adam, Sakramentshäuschen, Nürnberg, Lorenzk. 213.
Müller, Kaspar, Epitaph des Meister Jörgen von Giengen nach 1465. 217 f.
Pauer, Hans, Marienbild für die Losungsstube in Nürnberg 217.
Permoser, Statuen 225.
Riemenschneider, Grabmal Rudolfs von Scherenberg, Würzburg, Dom 218 f.
Stoß, Veit, Holzfiguren 212.
Vischer, Peter, Grabmal Hzg. Ernst von Sachsen, Magdeburg, Dom 212.
Vischersche Gießhütte, Bronzeplatte auf dem Grab Rudolfs von Scherenberg 219.
Altäre in Schwäbisch-Hall 213.
München, Nat. Mus., Johannis-Figur der Schongauer Kreuzigungsgruppe 18.
Deutsche Epitaphien-Kunst 17. Jh. 225.

Frankreich.

Angoulème, Lünette 1110, Fassade 1128–30, 274.
Argenton 274.
Arles, St. Trophime 274.
Aulny 274.
Autun, Kathedrale 272. 274.
— Mstr. Geslebertus 1119–32, 272.
— Meister Gilbert 272.
Auzy-le-Duc, Kapitelle u. Portale 272.
Avallon 272. 274.
Avenas, Altar mit Christus zwischen Aposteln 272.
Beaucaire, Fries 274.
Bénigne, Westportal 272.
Blazimont 274.
Bourg-Argental 272.
Caen 273.
Cahors 274.
Carennac 273.
Carrion 274.
Charité-sur-Loire 272.
Charlieu, Relief um 1100. 272.
— Tympanon der inneren Kirche 271 f.
Chartres, Westportal 272. 274.
Chateau 274.
Cluny, Kapitelle, Vorhalle, Neubau 1088–95. 272.
– späterer Ausbau 273.
Cluny-Schule 272.
Conques, St. Foy 273.
Dijon, zwei Tympanen (1137–45). 272.
Donzy 272.
Etampes, Meister von 272.
Fenioux 274
Foussais, Girand Audebert 274.
Froissac, La Lande 274.
Moissac 271.
Tympanon 272 f.
Nevers 272.
Parthenay, N. D. de la Couldre 274.
Périgueux, St. Front 273.
Poitiers, N. D. la Grande, Skulpturen 1150. 274.
— St. Hilaire 273.
Reims, ältere Skulpturen 274.
— roman. Grabstein im Querschiffportal 274.
St. Amand de Boixe 274.
St. Denis 273 f.
St. Etienne 273.
— Apostelstatuen u. Kapitelle 272.
– Statuen 272.
Türstürze von St. Genis des Fontaines 1020 u. André de Sorrède 271.
St. Gilles 271.
– Arca 273.

St. Gilles, Fries 274.
– Meister Brunus, Matthäusstatue 274.
– versch. Meister 274.
St. Junien, Grabmal des hl. Junien nach 1150. 272.
St. Reverien 272.
Saulieu, Kapitelle 272.
Souillac 274.
Toulouse, St. Sernin 271—274.
– Apostelzyklus 273.
– Verkündigung von ca. 1175. 273.
– La Daurade, Portal 273.
Tours, St. Martin 273.
Vézelay, Cluny- u. Bathseba-Meister 272.
– Skulpturen des Schiffes 1104 20. 272.
La sculpture française du moyen-âge et de la Renaissance 226 f.
Le Bonn, Skulpturen im Schloß Stanislaus Poniatowskis in Warschau 229.
Puget, Statuen 225.
Saly, Denkmal Friedrichs V., Kopenhagen, Amalienborgplatz, 1768. 116.

Italien.

Fra Guglielmos Arbeiten in Modena u. Cremona 272 ff.
Meister Nicolo (Piacenza, Ferrara, Modena, Verona 272 f.
— Tympanonrelief, Ferrara, Portal der Kathedrale 273.
Bari, Portal 271.
— Thron v. 1098. 271.
Cagliardi, Kanzel 274.
Mailand, S. Ambrogio, Kanzel 271.
Modena, Porta della Pescheria um 1099. 271.
Monopoli, Portal v. 1107. 271.
Monte Cassino, Kloster 1066. 272.
Pisa, Turm von Guglielmo Tedesso u. Bonnano 274.
Rom, S. Clemente, Fresken 1073—84. 272.
— S. Paolo, Triumphbogen 440. 272.
— S. Prassede, Apsis 272.
— S. Sabina, Tür 76.
Venedig, S. Marco 273.
Bernini, Statuen 225.
Michelangelo, Marmorwerk 114.
— David, Florenz, Bargello 192 Anm. 1.
— Flußgötter am Capitol, Rom 186 f.*
— (?), Relief Kreuzabnahme, Florenz, Casa Buonarroti 49—54*.
Michelangelo, Pietàdarstellungen 44.
– Pietà, Florenz, Dom 45. 202f.
– Pietà, Rom, Pal. Rondanini 45. 202 f.
– Sieger Florenz, Nat. Mus. 29 f.
– Skulpturen der Medicikap., Florenz 29. 38.
– — Der Tag 37.
– — Kandelaber am Altar 169* f. Anm.
— — Zchg. für die Flankengräber F. 47/48, London, Brit. Mus. 31*.
— Juliusgrab, Rom, S. Pietro in vincoli 163—170. 164*.
— — Rahel u. Lea 27. 199 Anm. 2.
— Plan zum Juliusgrab v. 1516. 165 Anm. 2. 166 f. 170 Anm.
Sangallo, Aristotele da, Werkzeichnung zum Juliusgrab, Florenz, Uffizien 165 f.* 167 Anm. 2.
Beckerathsche Zchg. des Juliusgrabes 167.
Francesco da Urbino, Kandelaber des Juliusgrabes 165 Anm. 1 u. 2. 170 Anm.
Vittoria, Skulpturen in den Villen der Dogen 226.
Volterra, Daniele da, Relief Kreuzabnahme, Florenz, Casa Buonarroti 49—54*.
— Skulpturen im Schloß Stanislaus Poniatowskis in Warschau von Righi u. Monaldi 229.

Spanien.

Elfenbein 271.
Nordspanische Plastik 272.
Span. roman. Kreuzgänge 273.
Reiterfigur Constantins 273.
Compostela, St. Jago-Gestalt 273.
Mudejarstiel, Estilo Churrigueresco 275.
Plateresce Ornamentik 275.
Relieffrontalen, spanische 277.
Retrotabolum, 13. Jh., Barcelona Slg. Amatller 277.
Armentia 274.
Bourgos, Kathedrale 273.
Canosa, Kirche 273.
Carrion de los Condes, Skulpturenfries etwa 1169. 274.
Chadennar, Skulpturen 274.
Estella, St. Sepolcro 273.
Leon, Kathedrale 273.
— St. Isidoro 273.
Kruzifix v. 1063 aus S. Isidoro zu Leon, Madrid, arch. Mus. 271.
Millan de la Cogolla, Arca des hl. Felix, 1033. 271. 273.
Morlaas, S. Foy 274.
Oviedo, Arca Santa 1075. 271 f.
— Camera Santa, Portalfiguren 274.
Pamplona, Kathedrale 273.
Ripoll, Fassadendekoration 274.
Sahagun, Skulpturen von Leo Degarius 274.
Salamanca, alte Kathedrale., Statuen 274.
Nachbildungen der Grabesk. in Segovia u. Salamanca 273.
Santiago, Kathedrale 272 ff.
— Apostelzyklus 273.
— Tympanon im südl. Querschiff 273.
— portico de la gloria 272.
— — — Matteo 275.
— — — voll. 1188 durch Mateo 274.
— Puerta de las Plateras 1102 bis 12. 273 f.
Silos 272 ff.
— S. Domingo, Kapitelle u. Reliefs im Kreuzgang 1073 bis 76. 271.
Solsona, Catalonien, Madonnenstatue des Gilbert von Autun 272.
Vitoria, Kathedrale 273.
Zamora, Fassade 274.

Kunstgewerbe.

Bernward-Kreuz, Hildesheim, Domschatz 75.
Silbersarg des hl. Emmeram u. silbener hl. Dionysius, Regensburg, St. Emmeram, 267.
Leuchter auf den Altären der hl. Geistk. in Nürnberg 218.
Lobenigk, stereometrische Spiele 146.
Weckhardt, Becher 146.
Zeller, Schiff 146.
Krönungsmedaille auf Erzherzog Josef (9. XII. 1687). 63.
Thelott, Joh. Andreas, Silberplatte, Wien, Kunsthist. Mus. 59 f.* 62. 64.
Englische Einbände 12. Jh. 230 f.
Handschriften 12. Jh. in Montpellier u. London, Brit. Mus. 230 f.
Bucheinbände, darunter ein Sieneser 15. Jh., Krakau, Czartoryski-Mus. 230.
Einband der Handschr. 2470, Krakau, Jagellonen-Bibl. 230 f.

Posener Buchbinder 16. Jh. 231.
Armenische Kunst: Grabmäler, Votivkreuze, Bilder, Wandgemälde, Kirchengerät, Lemberg, Kathedrale 229.
Warschau, Residenz Stanislaus August Poniatowskis mit Gärten u. Pavillonen, Möbeln u. Slgen., Innendekoration von Kammsetzer 229.
Falconi, Gianbattista, Stuck-Arbeiten in St. Josef zu Klimontów, in Krakauer u. Provinzkirchen 230.
Antikenslg. Kg. Stanislaus Poniatowskis in Warschau 229.
v. Sandrarts Inventar seiner Kunstslg. 222.
Kunst- u. Schatzkammern in Wien, München, Berlin, Heidelberg, Basel, Zürich 222.

Theorie bild. Kunst.

Methodik der Kunstwissenschaft 153 156.
A-bedeutung 6.
A gemeinte Bestände (Richtungsstriche) 1.
Anlässe für Gesichtsinnes-Erlebnisse 15.
– gegenständliche 22.
— kompliziertere 13.
- zur Weiterbeurteilung 17. 22.
Ausdehnung (Größe) 20.
— des gemeinten Farbflecks 23.
-- des U-gemeinten Farbflecks 12.
— einer Beurteilungsweise auf alle Teilfarbflecke eines Gesamtfarbflecks 23.
– eines Teilfarbflecks 12. 15.
- gleichwertige, eines Farbflecks 12. 13.
- von Einzelurteilen 14.
Ausdehnungsbeurteilung 2 f. 6. 12. 23.
-- bestimmte 23.
- der einzelnen Farbflecke 6.
-- des U-gemeinten Farbflecks 7.
--- durch Grenzbeurteilung 11.
- – eines Farbflecks A 10.
— einheitliche 24.
innerhalb eines Farbflecks 6.
— mit doppelter Grenzbedeutung 18.
Ausdehnungsunterscheidung 20.
Ausstattung, ungleichmäßige, einzelner Farbflecke mit Einzelbeständen 4.
Außen- u. Innenseite desselben Farbflecks 7.
Bedeutung, neue (Grenze) 23.
Bedeutung, urspr. Richtungsurteile 23.
— von Richtungsstrichen 3.
— wechselnden Lichteinfalls 23.
Begrenzung der gemeinten Farbflecke 23.
— einseitige 22.
— teilweise, von Teilfarbflecken 11.
- unvollständige 11.
— vollständige 7.
— vollständige oder teilweise 13.
— von Einzelurteilen 14.
— von Teilfarbflecken 9.
Bereich der A-gemeinten u. U-gemeinten Teile von Farbflecken 7.
— des Gesamtfarbfleckes A 7.
— — — U 7.
Berücksichtigung der Bedeutung wechselnden Lichteinfalls 23.
Bestände, A- u. U-gemeinte 4. 6.
Beurteilung 12. 22.
— bestimmte, der Ausdehnung des gemeinten Farbflecks 23.
— — der Richtung 23.
-- — der Umgrenzung A-gemeinter Farbflecke 14.
-- des Farbflecks selbst zwischen den Grenzen 14.
— der Ausdehnung 3.
der Falten 4.
— der Farbigkeit 10.
— der Nebenfarbflecke 20.
— des Teilfarbflecks a im Gesamtfarbfleck A 14.
— einer Anzahl von Richtungsstreichen 8.
- - - — von unvollständig begrenzten Teilfarbflecken eines Gesamtfarbflecks 8.
— eines Farbflecks A (Rock) mit bestimmter Umgrenzung 11.
-- eines beliebigen Farbfleks 23.
- eines Gesamtfarbflecks A 6.
– eines Gewandes oder Rockes 4.
eines Teilfarbflecks a innerhalb eines Gesamtfarbflecks A 12.
- richtungsveränderliche, des ursprünglichen Richtungsstriches 8.
— von Gesichtsinnes-Erlebnissen 15.
- von Gewand 22.
– von Richtungsbeständen 9.
von Richtungsstrichen 21.
Richtungs-Veränderlichkeit 23.
von Teilfarbflecken 12.
von Überschneidungen 7.
zusammenhängende, des Farbflecks a 1 u. a 2 14.
Beurteilung, zusammenhängende, einer Reihe von Einzelurteilen 23.
Beurteilungsverwirklichung 4.
Beurteilungsweise 1 ff. 14. 23.
— der Gewandfalten (Richtung) 8.
— neue (Grenze) 8 f.
— ostasiatische 17.
Beurteilungsweisen, verschieden weit entwickelte 20.
Darstellung, naturalistische 15.
Denkarbeit, künstlerische 4.
Denkbedingungen 3. 4. 14. 20.
Denken, künstlerisches 9. 23.
Denkleistungen 11. 12 ff.
- fremde 9.
— früheste 23.
— künstlerische 12. 15.
neue 23.
- weiter entwickelte 8.
Denkmöglichkeiten 10 f.
Denkstufe, fortgeschrittene 4.
— neue 11.
Denkvoraussetzungen 9 f. 14. 23 f.
Denkvorgänge 4. 8. 15.
Denkzusammenhang 11. 13 ff. 20. 22.
— einer Reihe von Teilfarbflecken 23.
— sämtlicher Bestände 22.
sämtl. Grenzurteile untereinander 14.
— ursprünglicher 12.
zwischen den einzelnen Richtungsstrichen untereinander u. zwischen den Richtungs- u. Grenzstrichen 21.
Denkzusammenhang zwischen einem gemeinten Farbfleck A u. seiner Umgebung U 12.
— zwischen Grenzbeurteilung u. reiner Richtungsbeurteilung 14.
— zwischen Grenz- u. Richtungstatsachen 4.
— zwischen senkrechten u. wagerechten Teilen der Grenzstriche 6.
Differenzierung der Ausdehnungsbeurteilung 6.
- des Richtungszusammenhangs 14.
Doppelbedeutung der Grenzstriche 6.
Durchbeurteilung 3.
- eines einzelnen Gesichtsinnes erlebnis-Anlasses 15.
— der Nebenfarbflecke 4.
— des gemeinten Farbflecks 14.
— im einzelnen 14. 24.
- mehrerer Teilfarbflecke 20.
- von Haupt- u. Nebenfarbflecken 13. 20.

Einbeziehung aller Einzelurteile in einen Denkzusammenhang 14.
— aller vorhandenen Grenzurteile in einen Denkzusammenhang 15.
Einheitlichkeit der Beurteilungsweise 14. 18.
— der Vorstellung 15.
Einzelbestände 4. 6. 10. 13. 15. 22.
Einzelbeurteilungen 4. 13.
— innerhalb des Farbflecks A 11.
Einzelfarblacke 3.
— gleichwertige 4.
— mit vollständiger Begrenzung 7.
— wesentlich gerichtete 4.
Einzeltatsachen 4.
Einzelüberlegungen 12.
Einzelurteile 14. 23.
Entwicklung des frühen künstlerischen Denkens 23.
Erstbeurteilung 23.
— allgemeingültige 11.
— eines Farbflecks 23.
Erweiterung des Denkzusammenhanges 22.
Farbbeurteilung, frühe 20,.
Farbflecke 6. 20 f.
— A, gemeinte 12. 14.
— A (Rock) 10 ff.
— benachbarte 5 ff.
— beurteilte 7.
— einzelne 4. 6 f.
— gemeinsame, u 7.
— gemeinte 2. 23.
— „Gewand" oder „Rock" 2.
— Haupt- u. Neben- 4.
— im Zusammenhang mit einem anderen 12.
— mit bzw. ohne unmerklichen Übergang ineinander 23.
— mit unmerklichem Übergang in andere Farbflecke 11.
— mit unvollständiger Begrenzung 11.
— U-gemeinte 4. 7. 12. 14.
— u, gemeinsame 8.
— verschiedenartige 5.
— vollständig u. unvollständig umgrenzte 23.
Farb-unterscheidung (Rot-Schwarz) 3 f. 8. 20.
Festhalten an der Farbunterscheidung: Rot-Schwarz 8.
— an der gewohnten Verwirklichungsweise 8.
Fortschreiten von einfachen Richtungsüberlegungen zu komplizierteren 23.
Frühstufe künstlerischen Denkens 14.
Gesamtbestand 13.
Gesamtbeurteilung 4. 13.
Gesamtfarbfleck 8. 12 f. 22 f.
— A (Rock) 2. 4. 6 f. 12. 14. 22.
— U (Luft) 6 f.
Gesichtsinnes-Anlaß 20.
Gesichtsinnes-Erlebnisse 1. 15 ff.
Gesichtsinnes-erlebnis-Anlässe 1. 12 f. 15. 17. 22. 24.
Gewandfalten 8.
Gewandtatsachen 24.
Grenzbedeutung 5. 9. 21.
— der Grenzstriche 2.
— doppelte 18.
— — ursprünglicher Richtungsstriche 4.
Grenzbestände 3.
Grenzbeurteilung 3. 6. 8. 10 f. 14. 17 f. 20 f.
— bestimmte 14.
— des Farbfleckes A (Gewand) 2.
— eindeutige 7.
— — der Teilfarbflecke 7.
— gesteigerte 17.
— griechische um 500 v. Chr. 17.
— verwirklichte 22.
Grenze 4. 7 f. 21. 23.
Grenzstriche 2. 5 f. 8. 10. 21.
— Bedeutung der 6.
— eindeutige 6.
— mit dazwischen liegendem Farbfleck 21.
Grenztatsachen 8. 15.
Grenzüberlegungen 14. 24.
— im Einzelnen wie im Gesamten 14.
Grenz- u. Richtungstatsachen 4.
Grenzurteile 14 f. 18. 21.
Grenzverwirklichungen 21 f.
— des Gewandes 22.
— reine 8. 18. 22.
Hauptbeurteilung 20.
Hauptfarbflecke 4. 20.
Haupt- u. Nebenfarbflecke 13.
— — — mit einseitiger Begrenzung u. unmerklichem Übergang ineinander 22.
Hauptverwirklichung 20.
Kinderzeichnung 14 f.
Kunst, bildende 15.
Leistungen, archaische 24.
— Bildender Kunst 15.
— künstlerische 15. 24.
— selbständige 9.
Lichteinfall, wechselnder 23.
Linien 9.
Markierung 7.
Modellierung 23.
Nachahmungen 9.
— vorhandener Verwirklichungen 10.
Nachahmungsbestände 9 f.
Nachbeurteilung 9.
Nachbeurteilung, der Richtungsbedeutung einer Begrenzung von Teilfarbflecken 9.
Natur-Anlässe 17 f.
— beurteilte 17.
Natur-Darstellung 15.
Nebenbeurteilung 20.
Nebenfarbflecke 4. 12 f. 20. 22.
— einseitig begrenzte 21.
— (Richtungsstriche) 20.
— mit vollständiger oder teilweiser Begrenzung 13.
Richtung 8. 23.
— der Grenzen einzelner Teilfarbflecke 21.
Richtungsbedeutung 21.
— der unteren Begrenzung von Teiflarbflecken 9.
Richtungsbestände 3. 9.
— einzelne 22.
— reine 14.
Richtungsbeurteilung 2. 23.
— der Grenzen 21.
— einfache 23.
— reine 3 f. 14.
Richtungsstriche 1 ff. 8. 20 f.
— ausgedehnt beurteilte 18. 21.
— ausgedehnte 7.
— frühere 21.
— mit gemeinsamem Farbfleck u 8.
— ursprüngliche 4. 8.
Richtungstatsachen 4. 10. 21.
— der Grenzbeurteilung 6.
Richtungs-Überlegungen 1. 23.
Richtungsunterscheidung 8. 10. 17. 23.
Richtungsunterschiede 6.
— primäre 6.
Richtungsurteile 2. 21.
— reine 14. 18. 20. 24.
— ursprüngliche 23.
Richtungs-Veränderlichkeit 23.
Richtungsverwirklichungen 21.
— entwickeltere, der ägypt. Kunst 18.
Richtungszusammenhang 8. 10. 14. 17. 21 f.
Rundplastik 20.
Stilisierung 15. 16. 17.
Striche mit Grenzbedeutung 4. 5.
Tatbestände 21 f. 24.
— ursprüngliche 6 f.
Teil, A-gemeinter, eines Teilfarbflecks 7.
— U-gemeinter, eines Teilfarbflecks 7.
Teilfarbflecke 6 f. 9. 11 f. 15. 20f. 23.
— a (Falte) 12. 14.
— eines Gesamtfarbflecks A 7. 13. 23.

Teilfarbflecke, nach einer Seite hin vollständig begrenzte 22.
— teilweise begrenzte 6.
— unvollständig begrenzte 8.
U-bedeutung 6. 8.
— einzelner Farbflecke für die benachbarten 7.
— für einen Teilfarbfleck gegen den benachbarten 7.
U-beurteilung des Farbflecks A für den Farbfleck a 12.
Übergang, allmählicher, von einem Farbfleck in den anderen 7. 11.
— — eines Richtungsurteils in ein Grenzurteil 21.
— — eines Teilfarbflecks in den anderen 6.
— A- u. U-gemeinter Bestände ineinander 6. 23.
— der A-bedeutung in U-bedeutung 6.
— der Richtungsverwirklichungen in Grenzverwirklichungen 21.
— eines Farbflecks in U-Bedeutung 6.
Übergang, unmerklicher 22.
— — eines Teilfarbflecks in den anderen 7.
— — von Haupt- in Nebenfarbflecke 22.
— von A-gemeinten u. U-gemeinten Teilen desselben Farbflecks 12.
— von der früheren in die neue Beurteilungsweise 8 f.
— von Farbflecken ineinander 23.
Überschneidungen 7.
U-gemeinte Bestände 1 f.
Umbildung der ursprünglichen Vorstellung 15.
Umgebung U eines gemeinten Farbflecks A 12.
— unbeachtete 14.
Umgrenzung 15.
— bestimmte 11.
— der A-gemeinten Farbflecke 14.
— einzelner Farbflecke 6.
Umkehrung der A- u. U-gemeinten Bestände 4.
Umwandlung einer Richtungsverwirklichung in eine Grenzverwirklichung 21.
Unterscheidung A- u. U-gemeinter Bestände innerhalb einzelner Farbflecke 6. 23.
— des Gesamtfarbflecks A von seiner unbeachteten Umgebung U 14.
— des Teilfarbflecks a von seiner unbeachteten Umgebung u. 14.
Unterscheidung, durch Markierung 7.
— eines A-gemeinten Teilfarbflecks a von seiner Umgebung 12.
— eines Farbflecks A von seiner Umgebung U 13 f.
— eines Nebenfarbflecks von einem Teilfarbfleck 12.
— von A-gemeint u. U-gemeint 20.
— von Außen- u. Innenseite 7.
— von Haupt- u. Neben-farbflecken 4. 20.
— von vollständig u. unvollständig umgrenzten Farbflecken 23.
Unterschiede der künstlerischen Leistung 24.
Unterschneidung 23.
U-verwirklichung des Gesamtfarbflecks A für zwei Teilfarbflecke 12.
Verarbeitung, geistige, von Gesichtsinnes-Erlebnissen 15.
Verwertung einer verwirklichten künstlerischen Leistung 17. 22.
Verwirklichung 4—8. 12 f. 22.
— abendländische des Mittelalters 18.
— beiderseits grenzlose, einzelner Farbflecke 7.
— der Ausdehnung eines Teilfarbflecks durch Umgrenzung 15.
— der Ausdehnungsbeurteilung des U-gemeinten Farbflecks 7.
— — — eines Farbflecks A 10.
— der Bedeutung von Grenzstrichen 6.
— — — von Richtungsstrichen 3.
— der Beurteilung von Richtungs-Veränderlichkeit 23.
— der Durchbeurteilung des gemeinten Farbflecks 14.
— der eindeutigen Grenzbeurteilung 7.
— der Grenzbeurteilung 22.
— der Nebenbeurteilung 20.
— der Tatsache des allmählichen Übergangs von einem Farbfleck in den anderen 7.
— der U-beurteilung des Farbflecks A für den Farbfleck a 12.
— der Unterscheidung von Haupt- u. Nebenfarbflecken 20.
— der Vorstellung teilweise begrenzter Teilfarbflecke 6.
— — — von Gegebenheiten 15.
Verwirklichung, der Weiterbeurteilung 7.
— — — innerhalb einzelner Farbflecke 6.
— des künstlerischen Denkens 23.
— durch Grenzbeurteilung 20.
— eigentliche 9.
— eindeutige, der Grenze 7.
— einer Beurteilung 4. 20. 23.
— — — durch Ausdehnungsbeurteilung 12.
— einer umgebildeten Vorstellung 15.
— eines Anlasses 20.
— eines Denkzusammenhanges 12 f. 15.
— eines gemeinsamen Farbflecks u 8.
— eines Teilfarbflecks 12.
— früher Farbbeurteilung 20.
— „Gewand“ 22.
— nachbeurteilte 9.
— ostasiatische 18.
— richtungsveränderliche, der Grenzstriche 8.
— Rückseite, Rechte Seite, Linke Seite, Vorderseite 20.
— von Beurteilungsweisen, 2-dimensionale 2 f. 20.
— — — 3-dimensionale 2. 8. 23.
— von Einzelbeständen 10.
— von Farbflecken 7.
— von Gesichtsinnes-Erlebnissen 15.
— von Richtungsurteilen (Falten) 2. 18.
— von Teilfarbflecken innerhalb des Gesamtfarbflecks 22.
— vorhandene 10. 17.
Verwirklichungsweise, gewohnte 8.
— 3-dimensionale 23.
Vollplastik 20.
Vorstellung, umgebildete 15.
Weiterbeurteilung 6. 8. 17. 20 ff. 24.
— der einfachen Richtungsunterscheidung 17.
— der Einzelbestände 13.
— der Erstbeurteilung 23.
— der Haupt-farbflecke 4.
— der Umgrenzung 6.
— des Gesamtbestandes 13.
— des Richtungszusammenhanges 17. 22.
— des U-gemeinten Farbflecks 7.
— des urspr. Gesichtsinneserlebnis-Anlasses 22.
— einer Denkleistung 11.
— einer Verwirklichung 13.
— einzelner Farbflecke 7.

Weiterbeurteilung, im Einzelnen 7.
innerhalb einzelner Farbflecke 6.
von Natur-Anlässen 17.
Weiterbeurteilung, von Richtungstatsachen 10.
— von Teilen eines Farbflecks 11.
Weiterbildung 23.
Wellenlinie 9.
Zusammenfassung aller einzelnen Grenzüberlegungen 14.
Zusammenhang zwischen den Einzelurteilen 23.

IV. VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER.

Alker, H. R. 45. 47. 163 Anm. 1.
Allende-Salazar 91. 96 f. 100.
Ameisen, Sophie 231.
d'Ancona, Paolo 152.
André-Michel, Robert 225.
Aubert, Marcel 226.

Baglione 221.
Baldass, Ludwig 206—215.
Baldinucci 222.
Barzon 235.
v. Baudissin, K. Graf 108 ff.
Bayersdorfer, Adolf 239.
Beenken 75. 274.
Bees, N. A. 232.
Bellori 220. 222.
Bercken, E. v. d. 275.
Berenson 30. 38. 49. 57 Anm. 157 Anm. 192 Anm. 1. 199 Anm. 2.
Bertaux 271.
v. Bezold, Karl 1—24.
Birkenmajer, A. 230 f.
Bochnak, Adam 230.
Börger, Hans 80. 150 f.
Boissonas 151.
Boll, Franz 235.
Braun, Jos. S. J. 117.
Brinckmann, A. E. 25. 27 f. 34 Anm. 3. 35. 41. 45. 49. 57 Anm. 1. 167 Anm. 3. 199 Anm. 1 u. 2.
Britsch, Gustav 15.
Brunn, Lucas 140. 146 Anm. 147.
Buisman 34 f. 43 Anm.
Bulard, M. 226.
Burckhardt, Jacob 78 f. 233.

Cattaneo 73.
Champollion 148.
Charbonneaux, J. 226.
Coellen, Ludwig 155.
Condivi 178 ff. 199 Anm. 1. 205.
Coock 275.
Cook, W. S. 277.

Dami 222.
Dannenberg, Hildegard 258—267.
Davies, N. de G. 148.
Dehio, Georg 131 ff. 139. 228.
Dettmann, Gerd 76.
Dibelius 75.
Dormoy, Marie 226 f.
Durrieu, Paul 268 f.
Dvořak 154. 206. 210. 269 f.

Eberlein, Kurt Karl 156.
Effmann 132. 136. 138 f.
Egger, Hermann 58—70.
Eisler 245.

Ferrero-Müller 199 Anm. 1.
Filow, B. 232.
Fischel, Oskar 114 f. 153.
Fraenger, W. 108 f. 250 Anm. e.
Frankl, P. 74. 154.
Frey, Dagobert 45. 47. 161 Anm. 1—3.
Frey, Karl 25. 27. 45. 50 Anm. 1. 57. 157 Anm. 158 Anm. 160 Anm. 170 Anm. 173 Anm. 1. 175 Anm. 1. 176 Anm. 1. 177 Anm. 1. 178 Anm. 181 Anm. 1. 186 Anm. 189 Anm. 2. 197 Anm. 199 Anm. 1. 202 Anm. 220.
Friedländer, M. J. 269 f.
Friedlaender, Walter 225.

v. d. Gabelentz, Hans 112. 123—130.
Gall 74.
Gerstenberg, K. 77.
Ghiberti 220.
Giehlow 235. 240. 246. 248 f. 253. 257.
Giovannoni 45.
Glockner, Hermann 120.
Glück, H. 229. 232.
Gobineau 150.
Goldschmidt 75.
Gollob, H. 130—139.
Grabar, André 231.
Grässe 140. 147.
Graf, Hugo 130—133. 136.
Gregorovius 238.
Griffith, F. L. 148.
Gronau, Georg 189 Anm. 250 Anm. c.
Guasti 157 Anm.
Gümbel, A. 215—219.
Gurlitt 141. 143. 156.

Habicht, V. C. 75.
v. Hadeln, Detlev 220 f.
Häsel 147.
Hafner, Victor L. S. 45.
Hainhofer 141 f. 146.
Hamann, Richard 77 f. 151.
Hantzsch 140 f.
Hartlaub, G. F. 76 f. 233—257.
Hauptmann, Gerhard 150.
Hausenstein 151.
Hedicke, Robert 154.
Heidrich 154.
Heilbron, Brigitte 150.
Heise, Carl Georg 79.
Hielscher, Kurt 112.
Hölker 75.
Hölscher, U. 76.
Hofstede de Groot 109.
Holdt-Hofmannsthal 151.
Holzhausen, Walter 140—147.
Holzinger 139.
Horneffer 237.
Huber, M. 68.
Hulin 269.

Ilg, Albert 62.
Immerzeel 109.

Jahn, Johannes 155 Anm. 3.
Jamot, Paul 227.
Justi, Carl 81. 101.
Justi, Ludwig 81—104. 239. 250 Anm. e.

von Kahler, Erich 153 Anm. 155.
Kallab 220.
Kaltemarkt, Gabriel 140 Anm. 3.
Kauffmann, H. 108. 110.
Keller 132. 134.
Keller-Düsseldorf, R. A. 118.
Keller, Ludwig 238.
Knapp, Fr. 25—58. 275.
Knorr 76.
Koch, Carl 119—122.
Komornicki, S. S. 230.
Kondakoff, N. P. 231.
Kopera, Feliks 227 f.
Kramm 108 f.
Kristeller 247. 251 f. 255.
Kronfeld, A. 249 Anm.
Kuhn, Alfred 275.
Kurz, Isolde 150.

Labande, M. 225.
Landsberger 78.
Lange, K. 137.
de Lasteyrie, R. 226.
Lepsius 148.
Lindblom 76.
v. Loga, Valerian 94. 277.
Loukomski, G.-K. 226.
Ludwig, G. 244.
Lützeler, Heinrich Maria 155.

Mabillon 134.
Male, Emile 270 f.
Mancini 220.
van Mander 221.
Marcuard 38.
van Marle 152.
Mayer, A. L. 100. 278.
Meder 114.
Meier 75.
Meier-Graefe 82.
Meldahl 116.
Mercati, Giov. 158 Anm.
Meyer, Eduard 149.
Michel, André 226.
Milanesi 199 Anm. 1. 220.
Molmenti 238.
Moreno, Gomez 276.
Müller, Kurt 151.
Muller 109. 110.
v. Munthe af Morgenstierne, O. 115.

Nasse, Hermann 151 f.
Neudörffer 221.
Neumann, Carl 79. 156.
Nodet 225.
Nugent, M. 222.

Ollendorf 115.
Oppermann 116.

Paatz, Walter 80.
Panofsky, Erwin, 25—58. 157 Anm. 167 Anm. 3. 170 Anm. 1. 199 Anm. 2. 235. 249. 251 ff. 255 f.
von Pastor, L. 152.
Paul 75.
Peltzer, A. R. 221 f.
Piekarski, K. 230.
Pinder, Wilhelm 80. 154.
Piotrowski, Józef 229.
Ponten, Josef 150.
Popp, A. E. 25 Anm. 2. 30 f. Anm. 33 Anm. 34 Anm. 1. 35. 37 Anm. 2. 57 Anm. 1. 170 Anm. 177 Anm. 2. 192 Anm. 1.
Porter, Arthur Kingsley 71—74. 156. 270—275.
Posse, Hans 223 f.
Post, Paul 270.

Reiser, Anton 155.
Reisinger, E. 151.
Ricci, Corrado 112.
Richert, Gertrud 276 ff.
Rickert 154.
Ridolfi, Carlo 220.
Riegl, Alois 74. 154. 224.
Rintelen 111.
Rodenwaldt, G. 151.
Rose, Hans 45. 160. 162 Anm. 163 Anm. 1.
Roselius, Ludwig 75.
Rosellini 148.
Rosenberg 209 Anm.
Rosenberg, A. 59. 62.
Rosenberg, Marc 45.
Ross, Ludwig 150.
Rost 109.
Rumohr 120.

Sackur 45.
Sanchez-Canton 100.
v. Sandrart, Joachim 221 f.
Saxl 235. 249. 251 ff. 255 f.
Schäfer, Heinrich 149.
Scheffler 278.
Scheler, Max 155.
Schlegel, A. W. von 151.
Schlosser, J. 154. 156. 181. 220.
Schmarsow 152. 156. 270.
Schottmüller, F. 152.
Schubring, Paul 45. 239.
Schütte, Marie 76.
v. d. Schulenburg, Werner 78 f.
Seeck 270.
Simmel 154.
Sponsel 221.
Stein 115.
Steinmann, E. 43. 45.
Sterling 151.
Stiehl 73.
Stix, Alfred 112.
Strunk 151.
Strzygowski 156. 229.
v. d. Stuers 108.
Suida, Wilhelm 59. 65.
Świerzawska, Maria 231.

Tarchiani 222.
Tatarkiewicz, W. 229.
Thausing 121.
Thode 34. 111. 157 Anm. 158 Anm. 165 Anm. 2. 170 Anm. 1. 173 Anm. 2. 199 Anm. 1. 205 Anm. 1.
Tietze 156.
Timmling, Walter 154.
Toesca 74.
Tolnai, K. 157—205.
Tormo, Elias 97 f. 100.
Torres, Folch y 278.
Troeltsch, Ernst 153—156.

Ußlaub 147.

Vasari 46—49. 151 f. 220 ff. 238 f.
Venturi 113 f. 250 Anm. e.
Vischer, Friedr. Theodor 119. 122 Anm. 3.
Vischer, Robert 119—122.
Vitzthum 270.
Voege 272.
Volkmann, L. 246 f.
Voss, Hermann 104—108. 154.

Waagen 270.
Waetzoldt 221. 278.
Warburg 233 Anm. 235.
Wastler, Josef 58 f. 64 f. 69.
Weale, J. 230.
Weber 218 f.
Weck 141. 146.
Weigelt, Curt H. 111.
Weisbach, Werner 225.
Wendland 210.
Wickhoff 114. 220. 241. 250 Anm. c.
Wilde, Joh. 31. 34. 41. 49. 173 Anm. 1. 178 Anm. 2. 205 Anm. 2.
Winkler, Friedrich 268 ff.
Winkler, Gottfried 66.
Wölfflin 154. 213. 224. 230.
Woermann 156.
Worringer 75. 154.
Wreszinski, Walter 148 f.
Wurzbach 108. 110.

Zahn, Leopold 114.